



Herbert Eulenberg

Mein Leben
für die Bühne

Verlag Bruno Cassirer Berlin

CARNEGIE INSTITUTE
OF TECHNOLOGY
LIBRARY



PRESENTED BY
Professor Henry Boettcher

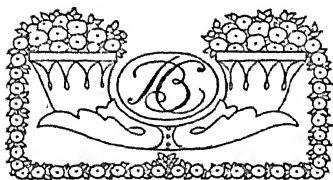
Mein Leben für die Bühne

Mein Leben für die Bühne

von

Herbert Gulenberg

1. bis 10. Tausend



Verlag von Bruno Cassirer
Berlin 1919 ✓

✓
PROPERTY OF
CARNEGIE INSTITUTE OF TECHNOLOGY
LIBRARY



Druck
der Spamer'schen
Buchdruckerei in Leipzig

Inhaltsverzeichnis

I. Persönliche Erfahrungen:	Seite
1. Wie ich gespielt werden möchte	3—30
2. Die Kunst des Auftretens. (Eine Epistel)	31—36
3. Die Notwendigkeit staatlicher Theater- schulen. (Ein Traum)	37—48
II. Kritische Versuche:	
1. Hütet euch vor Hebbel! (Eine Warnung für unsere jungen Dramatiker)	49—66
2. Über den Unwert der Tageskritik	67—77
3. Der Stand unseres Theaters während des Weltkrieges	78—80
III. Aus Shakespeares ewigem Figuren- kabinett:	
1. Horatio	82—92
2. Jaques. (In „Wie es Euch gefällt“)	93—103
3. Der Herzog in „Maß für Maß“	104—111
4. Parolles. (Die Hauptfigur in „Ende gut alles gut“)	112—122
5. Gutachten des ehrfamen Ritters Horatio über den Geisteszustand des Prinzen Hamlet	123—131
6. Tubal	132—141
7. Malvolio	142—146
8. Shakespeares Narren	147—159
9. Pistol	160—175
10. „Verlorene Liebesmüh“	176—186
11. Ophelia	187—195

VIII

Inhaltsverzeichnis

IV. Ibsen-Aufgaben:

Seite

1. Robert Helmer 196—201
2. Die beiden Juristen in „Hedda Gabler“ 202—211
3. Gregor Werle †. (Eine Leichenschau) 212—224

V. Hebbels Frauen: 225—235

VI. Drei Dichter Wiens:

1. Ferdinand Raimund 236—246
2. Johann Nepomuk Nestroy 247—258
3. Ludwig Anongrauber 259—270

VII. Auswärtige Theaterindrücke:

1. Französisches Schauspielkunst 271—279
2. Die Russen als Darsteller 280—287

VIII. Aus unserer deutschen Theater-
geschichte:

1. Jaermanns theatralische Sendung 288—317
2. Laube und Dingelstedt 318—327
3. Der Herzog von Meiningen 328—336
4. Otto Brahm. (Ein Leichenfeier). 337—344
5. Max Reinhardt. (Ein Zwiegespräch) 345—355

IX. Paralipomena:

1. Der Faust als Rolle 356—361
2. Die Objekte auf der Bühne 362—370
3. Pro Prospekt! 371—379
4. Der Aktluß 380—386
5. Meine Premiereneindrücke 387—403

Widmung für Juliet Gurlitt-Goob

Verehrte Frau, wir haben gleiche Lieben,
Uns drängt es zu der Bühne wie ins Helle,
Und zitternd wie am Bache die Libelle
Sehn wir uns ständig zu ihr hingetrieben.

Dem Teufel des Theaters fest verschrieben,
Zieht es uns immer neu an jene Quelle
Und lockt uns aus dem Frieden unsrer Zelle
Zum Feuerplatz, wo Wort und Funken fliehen.

Wem das Getriebe dieser wirren Zeit
Im Geist und Herzen nicht genügen kann,
Der schließt sich gern der Welt der Täuschung an,
Dem Farbenreigen, den uns nichts entweicht,

Und in des Spiels bedeutungsreichem Sinn
Fließt ihm dies Dasein wie Musik dahin.

I. Persönliche Erfahrungen

Wie ich gespielt werden möchte

(Prolegomena zu einer jeden künftigen Spielweise von mir)
Eine Theaterrede vor einer Rundreise mit meinen Stücken

Meine lieben Schauspielerinnen und Schauspieler!

Ich begrüße Sie mit diesem ihrem schönsten Titel, der leider eine Zeitlang durch die Verkennung Ihrer großen Kunst fast verpönt, um nicht zu sagen, verächtlich geworden war. Wie vor wichtigen Entscheidungsschlachten die Feldherren früherer Zeiten ihre Generäle und Offiziere um sich zu versammeln pflegten, ihnen noch einmal die Bedeutung und den Ernst des Augenblickes darzulegen, ihnen noch ein letztes Mal ihren Mut in die Seelen zu gießen, so habe ich Sie ganz in der gleichen Absicht heute hierher gebeten. Sie haben sich willig unter meine Regie gestellt, und ich habe damit die schwere Verantwortung übernommen, Sie an Ihre richtige Stelle gesetzt und für diese ausgebildet zu haben. Eine wochenlange Arbeit liegt hinter uns, von deren Mühen wir nicht sprechen wollen angesichts der Freuden, die sie uns wie ein jedes echte und ernste Arbeiten gebracht hat. Ich habe Ihnen während dieser ganzen

4 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

schönen Vorbereitungszeit meine Ansichten und Absichten nur praktisch vorführen können. Lassen Sie mich nun, wo wir in der allernächsten Zeit ins offene Feuer mit dem Publikum und der Kritik geraten werden, zur Freude derer unter Ihnen, die das Theoretisieren lieben — und ihrer sind bekanntlich in Deutschland die meisten! — das auf den Proben als eine unnötige Verzögerung mit Absicht von mir Versäumte nachholen und Ihnen zu guter Letzt noch etwas von der Art und Weise, wie ich von Ihnen gespielt sein möchte, statt andeutend vorzumachen, vordozieren.

Da ist es nun geradezu meine verdammte Pflicht und Schuldigkeit, zunächst des Wortes zu gedenken, das uns wie einst die Kreuzfahrer das Geldgeschrei: „Gott will es!“ zusammengeschart hat, des Wortes, unter dem sich wie auch unter dem Begriff „Gott“ alles mögliche verstehen läßt, jenes großen geheimnisvollen Wortes, dessen sich jeder heute bedient, um eine Sache wichtig oder erhaben oder auch nur besonders erscheinen zu lassen, jenes Wortes, vor dem ich selbst ohrenschneidend eine schreckliche Angst empfinde, mit einem Worte: des Wortes „Stil“.

Manche unter Ihnen haben mich immer wieder gebeten, Ihnen doch eine Erklärung des Stiles, in dem ich gespielt werden möchte und mußte, zu geben und damit gleichsam den Hauschlüssel zu meiner Kunst in die Hand zu drücken. Und ich konnte und kann immer nur das eine darauf entgegnen: Wenn Sie mich verstehen, so haben Sie meinen Stil getroffen und gefunden! Auf dieses Verständnis allein kommt es an, und es gibt nach einem klugen Worte Hans

von Bülows bei der Wiedergabe eines Kunstwerks immer nur eine einzige Auffassung, nämlich die richtige. Wer Mozart empfunden oder Beethoven oder Bruckner begriffen hat, der wird ganz von selbst, wenn er sie spielt, auch ihren „Stil“ treffen. Die größten Falschheiten und Verwirrungen in der Wiedergabe eines Musikstückes oder eines Dramas werden regelmäßig nur zu Beginn der neuen Kunstart geschehen, die sich mit jedem ursprünglichen Künstler aufzut und durchsetzen will. Ich erinnere Sie an die Anfänge Wagners, der zehn Bände Kommentare zu seinem neuen Musikdrama schreiben mußte, und an die Zeit, da Ibsens Stil durch Otto Brahm und Karl Heine hier in Deutschland festgestellt und verbreitet wurde.

Aber Sie, meine Damen und Herren, möchten mir, nun ich das Zauberwort einmal beschworen habe, keine Ruhe lassen, bis ich Ihnen wenigstens die wichtigsten Aufschlüsse über meinen Stil oder, was dasselbe ist, über meine Kunst gegeben habe, von denen Sie, die Sie mich wieder spiegeln wollen, noch möglichst viel Licht und Nutzen haben könnten. Und ich muß wohl oder übel, wiewohl ich als Dichter und Geheimnisrämer am liebsten darüber schweigen würde, als Regisseur Ihre echt deutsche Lust an Kommentaren, so gut es geht, zu befriedigen suchen:

So weit ich mir nun selber über den Dichter, den wir nachschaffen wollen, klar bin, ist als das wichtigste Grundsätzliche für Sie, scheint mir, zunächst dies zu sagen: Er will wieder gespielt werden! Das heißt, Sie sollen in seinen Dramen nicht ein *z*-beliebiges Stück *Alltäglichkeit*

6 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

möglichst naturgetreu ableben, sondern Sie sollen etwas Zusammengeballtes und Verdichtetes und Außergewöhnliches darstellen, wofür Sie außer sich keine Vorlagen finden, und das Sie mehr in sich suchen und dann aus sich herausschleudern müssen. Es wird damit, wie Sie merken, wieder an Ihren Beruf und an Ihre Tauglichkeit zu ihm appelliert, und darum habe ich Sie von vornherein mit dem schönen Namen „Schauspieler“ aufgerufen, der Ihnen in der Zeit, da man zuerst Ihre Kunst begriffen und gekauft hat, vom Volk verliehen ward. Sie sehen, ich fordere im völligen Gegensatz zu dem Ausspruch eines bekannten naturalistischen Dichters: „Eigentlich möcht' ich am liebsten nur von Dilettanten gespielt werden!“ nur Schauspieler, und zwar möglichst gute für die Wiedergabe meiner Stücke, möglichst solche, die mit den Mitteln ihrer Kunst möglichst viel „spielen“, möglichst viel machen können. Ich habe keine Angst vor diesem Worte, das im allgemeinen als der furchtbarste Vorwurf für einen Schauspieler gilt. Daß diese „Mache“ mit Innerlichkeit angefüllt, daß sie durchseelt ist, versteht sich von selbst. Nur will ich die Darsteller meiner Gestalten im Momente ihres Auftretens mit einem starken Schwung dem Niveau der Wirklichkeit, der Natürlichkeit des Lebens entreißen und auf den Boden eines anderen, eines Kunstda-seins stellen, auf dem alles „unnatürlich“, das heißt gesteigert, unterstrichen ist, und wo die schwimmenden Umrisse der Menschen im wirklichen Leben fest umrissen, „übertrieben“, wie die Realisten sagen, zu geben sind. Diese Gestalten haben eine höhere

Bluttemperatur als der sogenannte normale Mensch. Und mit seinem ersten Worte muß sich der Schauspieler, der sie darzustellen hat, auf eine „leidenschaftliche Höhe“ hinaufschwingen, auf eine Höhe, auf der die Einwände, die mich oft mit Verzweiflung erfüllt haben: „Im Leben spricht man das aber so und so“, oder: „Haben Sie jemals im Zimmer einen Menschen solch eine Bewegung machen sehen?“, oder Otto Brahm's Zweifel: „Deklamiert man im Grad oder Eutaway Verse?“ gar nicht mehr anzurwenden sind.

Mich interessiert, lassen Sie es mich gestehen und verübeln Sie es mir bitte nicht, im Augenblick, wo der Schauspieler auf die Bühne heraustritt und seine Zauberei beginnt, nur dies, wie er die Szene, die er zu spielen hat, darstellt. Seine menschlichen Eigenschaften, ob er keusch oder wollüstig, herbe oder verschwenderisch oder was sonst noch ist, sind mir dagegen völlig gleichgültig. Ja ich muß gestehen, daß gerade die Werte, die man in den letzten Jahrzehnten oft als besondere Vorzüge einzelner Darsteller und Darstellerinnen preisen hörte, nämlich die Sprödigkeit, Schamhaftigkeit und Zurückhaltung, mir immer als die denkbar ungünstigsten Vorbedingungen für den Schauspielerberuf erscheinen wollten. Denn die Bühne als die große Projektionswand der Zeitideen und als der „Spiegel des Jahrhunderts“, wie der Regisseur Hamlet sagte, fordert von denen, die ihr dienen, im allgemeinen andere Tugenden als die eben genannten. Und die Innerlichkeit, die meist gefeierte Eigenschaft jener *tempi passati*,

8 Culenberg, Mein Leben für die Bühne

die wir alle mitgemacht haben, hat fast stets versagt, wo es galt, Leidenschaften, die über den Alltag und die Wohnstubebedecke gewachsen sind, auf der Bühne zum Ausdruck zu bringen. Das hat keiner klarer eingesehen als der eben erwähnte Otto Brahm, da er vor Shakespeare und den Klassikern einfach die Segel strich. Mit der schönsten Innerlichkeit allein läßt sich kein der Dichtervision entsprechendes Bild von „König Lear“ oder von „Ritter Blaubart“ oder von „Simson“ an die Wand malen. Bei solchen Kreaturen muß der Schauspieler heraustreten aus seiner zufälligen Menschlichkeit. Und wenn er das nicht kann, wenn er nicht die Ausdehnungskraft besitzt, diese Fähigkeit, sein wirkliches Wesen zu übersteigern, die sein Beruf von ihm fordert, so mag er der bedeutendste Mensch sein, aber er wird darum kein guter Schauspieler werden.

„Sie wollen also“, hör’ ich manchen unter Ihnen, meine freundlichen Zuhörer, in der Form eines naturalistischen Monologes schon eine ganze Weile stumm knurren! — „nichts weiter als wieder Theater machen und gemacht haben!“ Und in der Tat, ich scheue mich nicht, dies in Berlin am allermeisten verhaßte Wort für mich und meine Art und Kunst wieder zu Ehren zu bringen. Ich will — denn sonst würde ich mir eine andere Form mich mitzuteilen gewählt haben — allerdings auf dem Theater Theater machen. Freilich nicht — beruhigen Sie Ihre entsetzten Gemüter! — in dem schimpfswörtlich gewordenen Sinne, daß ich dem Publikum falsches Zeug vormachen will und Sie dazu zwingen möchte, es darzustellen und zu

„mimen“, wie der Naturalist verächtlich sagt. Auch der Dichter stilisierender Dramen liebt die Wahrheit in der Kunst nicht weniger als Glaubert, Dostojewski und Zola, um die heiligen drei Stammväter des Naturalismus zu nennen, und verlangt von keinem von Ihnen einen Betrug gegen das Leben, wie wir das myriadenköpfige Ungeheuer nennen, von dem wir ein Teilchen sind, wenn auch das, was er sagt, sich mit der nackten Realität nicht deckt. Der kleinste falsche und verlogene Ton aus Ihrem Munde bringt mich, wie eine Unreinheit im Orchester den Kapellmeister, in Verzweiflung, und bei den Spielen, die ich mische und angebe, darf ebensowenig wie bei den naturgetreuesten Stücken gemogelt werden.

Nur dürfen Sie nicht glauben, mit diesem Mangel an Verlogenheit und dem reinen Abspielen des bloßen Textes sei es allein getan. Ein naturalistisches Bühnenstück kann durch dies allein schon wirken. Ein stilisiertes dramatisches Werk, das heißt ein künstlich gemachtes und gedichtetes, bleibt mit naturalistischer Technik gespielt, taub und tot, wie wir alle dies in den letzten Jahrzehnten oft erlebt und mit erduldet haben. Es ist ein unbeseeltes automatisches Gebilde, was man uns dann vorführt, ein leerer aufgezogener Mechanismus, der sich abspielt, ohne uns im mindesten zu ergreifen, weil ihm das, was es eigentlich erzeugt hat, das Blut seines Schöpfers, völlig fehlt. Es entsteht jedesmal eine peinliche Diskrepanz, wenn irgendein dem Inhalt oder der Form nach stilisierter Satz im sogenannten Konversationsston gespro-

chen wird, oder wenn der Schauspieler vor einem Bild, oder einer Metapher, einer Hyperbel plötzlich bockt wie ein Pferd vor einem Hindernis. Ich darf Ihnen wohl ein kleines Beispiel für viele anführen. In meinem Lustspiel „Der natürliche Vater“ hat ein armer, verhungert, verträumter, kleiner Schulmeister seine junge Schülerin von einem alten spießbürgerlichen unangenehmen Onkel mit den Worten fortzulockern: „Komm mit auf die Wiese, wir wollen wieder Schmetterlinge werden.“ Der junge Schauspieler stolperte jedesmal über diesen seinen letzten Satz und verpußte kläglich damit von der Bühne wie eine naß gewordene Rakete. Es dauerte recht lange, bis es gelang, ihm die Angst vor dem „theatralischen“ Abgang zu benehmen dadurch, daß ihm bedeutet wurde, sich den Inhalt dieses Satzchens einmal deutlich zu machen und seiner Prägnanz zum sinnlichen Ausdruck zu verhelfen. Er ließ es nunmehr nicht wie vorher schon halb im Abgehen fallen, wie man eben im Leben, wenn man ärgerlich abgeht, an der Türe noch etwas murmelt, sondern er sprach das jetzt recht bedeutungsvoll, recht sehnsüchtig und fand plötzlich ein seltsames Lächeln und eine leichte schwebende Geste, die über sein und des Mädchens unschuldiges gedankenloses, falterhaftes Dasein mehr Aufschluß gab, als es eine lange dialektische Auseinandersetzung vermocht hätte. Besonders die Geste war so „unnatürlich“ wie nur möglich, denn wo in aller Welt hat ein verhungert Schulmeister so viel Grazie oder erlaubt sich so was in Gegenwart des reichen Mannes, der ihn be-

zahlt? — fragt der Realist — und doch war die Bewegung, die er gefunden hatte, so richtig, so gefühlt und war so durchaus „Kunst“, war so der verdichtete, stilisierte Ausdruck für sein sonst uns unsichtbares Wesen, also das, was der Schauspieler auf der Bühne machen soll, daß nichts mehr zu wünschen übrigblieb. Wobei ich übrigens gleich bemerken möchte, daß der Einwand der Wirklichkeitsanbeter: „So etwas kommt nicht vor!“ in neunundneunzig von hundert Fällen nicht zutreffend ist. Man scheint im allgemeinen in der Literatur das Auge für den bizarren, verdrehten deutschen Menschen, den Menschen mit scherzhaften oder greulichen körperlichen und seelischen Auswüchsen, verloren zu haben. Vielleicht hängt dies mit dem Anwachsen der Städte zusammen, die keine Originale dulden, die auf dem Lande nach wie vor sich und andern zum Spaß existieren.

Bei Werken, die auf eine Erhöhung, eine Stilisierung des wirklichen Lebens ausgehen, ich möchte einmal wie der Chemiker sagen, auf eine Zusammenballung der in der Wirklichkeit verdünnt, verbreitert herumliegenden Energien, bei solchen Werken muß sich der Schauspieler geradezu bewußt und mit Anstrengung von der Nachahmung irgendwelcher Alltagswirklichkeiten entfernen, und je mehr es ihm dabei glückt, auch die Zufälligkeiten seiner Person vergessen zu lassen, desto besser. Das sogenannte Vermenschlichen, d. i. Veralltäglichen, solcher Gebilde wirkt immer mißlich: es ist meistens eine Banalisierung, ein Hineintragen von Lebensnatürlichkeiten in einen Orga-

nismus, der von seinem Erschaffer durchaus absichtlich ohne diese gemacht worden ist. Nehmen wir z. B. an, es handele sich bei mir um die Darstellung eines Kranken.

Da soll nicht ein beliebiger Kranker gespielt werden, wie wir ihn in der nächsten Krankenstube finden werden, sondern die Haupteigenschaften aller Kranken der Welt sollen nun zu einem festen, wenn es sein muß, brutal herausgearbeiteten Umriss auf Kosten aller persönlichen Nebensächlichkeiten vom Schauspieler dargestellt werden. Kurzum: Es soll „der Kranke“ gespielt werden. Ich möchte Sie, um ein Beispiel aus der bildenden Kunst heranzuholen, hierbei an die bekannten Früchtebilder von Cézanne, besonders an seine „Äpfel“ erinnern: Ein paar grünlliche Äpfel liegen auf einer Truhe, in einem nebelhaften, nicht ausgesprochenen Licht. Alles Zufällige, jeder Glanz, jedes Wärrchen, das sie irgendwie als ein paar bestimmte Äpfel erkennen oder wiedererkennen ließe, fehlt. Auch ist nicht zu erwarten, daß die Vögel diese Äpfel wie die berühmtesten Kirschchen des Apelles anpicken werden. Und doch ist der Begriff „Äpfel“ von dem Maler so sicher, so schön, so absolut „seidend“, wie Goethe sagen würde, hingezaubert worden, daß die, die es gesehen, sich Äpfel überhaupt nicht mehr anders vorstellen können. Der „Stil“, von dem ich rede, ist in unserer bildenden Kunst schon viel weiter ins Publikum gedrungen, und man steht ihm dort nicht mehr so ratlos gegenüber wie in der Dichtkunst. Er macht sich auf allen Gebieten künstlerischer Betätigung heute ganz unabhängig und in den verschie-

denen Gebieten voneinander unbeeinflusst geltend. Und es gehört zu den größten Freuden eines Künstlers, plötzlich zu erkennen, wie er unbewußt dasselbe gewollt hat, wie jeder andere Kulturarbeiter seiner Zeit. Diese zunächst unbeabsichtigte Übereinstimmung mit der ganzen Kulturbewegung seiner Lage ist ihm die herrlichste Bürgschaft für die Richtigkeit seines Strebens und der süßeste und einzige Lohn, den es für ihn gibt.

Ein Gleichnis seien meine Arbeiten auf der Bühne, eine Bildlichkeit, und nie, in keinem Momente eine Wiedergabe der Lebenswirklichkeit! Damit der Schauspieler dieses Gleichnis spielen könne, reicht ihm der Dichter das Material seiner besonderen Sprache. Auch diese Sprache ist nicht eine natürliche, sondern eine Kunstsprache. Sie ist sozusagen nicht wörtlich zu nehmen, sie ist, wie Richard M. Meyer einmal treffend und knapp von der ganzen Art sagt, ein Symbol und deutet im Widerspruch zu der lange herrschenden Illusionstheorie die Rückkehr zu jener Auffassung an, die das Kunstwerk rein als Kunst aufgefaßt sehen will. Daraus ergibt sich denn von selbst, daß man diese Sprache nicht spricht, wie man in Wirklichkeit spricht. Es ist stilwidrig, wenn ein Schauspieler vor einem ungewohnten kühnen Bild, einer gedankenbelasteten Metapher, einer grotesken Hyperbel eine kleine Pause macht, als suche er in seinem Kopfe nach diesem sonderbaren Ausdruck, um dadurch den Anschein der Natürlichkeit in seiner Rede zu erwecken. Der Mensch, vielmehr der Energienkomplex, das Kunstwesen, das er zu

14 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

schildern hat, braucht gar nicht nachzusinnen, um dergleichen zu finden. Die gedankenbelastetsten Sätze, die farbigsten Bilder, die bizarrsten Wendungen, dies alles ist bei ihm das Selbstverständliche, und sie sind in diesem Sinne selbstverständlich, wenn auch nicht natürlich zu sprechen.

Meine Jünger und Jüngerinnen! Man nennt Sie Schauspieler. Sie sollen also spielen, und das ganze Werk, das Sie versinnlichen, soll ein Spiel sein. Nochmals gesagt, Ihre mir so oft gestandene Angst vor dem Theaterspielen müssen Sie ganz und gar ablegen. Es geht ganz gegen meine Absicht, den Zuschauer vergessen zu lassen, daß er im Theater sitzt, und ihm die Illusion zu erwecken, er sei im Gerichtssaal, im Hospital, in der Herberge, im Atelier, in der Schule oder sonstwo. Es ist mir gleich, ob der Zuhörer nicht vergißt, daß er im Theater sitzt und nichts Wirkliches, sondern ein Kunstwerk sehen soll, etwas mit Willen gemachtes. Ich weiß, daß ich von ihm verlangen kann, daß er sich von der Kunst erschüttern oder erheitern lassen soll, sonst wäre es ja besser, er ginge hinaus und ließe das Leben direkt als Zuschauer durch sein Herz ziehen. Und Sie und ich und alle Bühnen wären überflüssig. Bis in welche Tiefe diese falsche Auffassung vom Theater als einer Wirklichkeit geführt hat, mag Ihnen die Tatsache beweisen, daß ein bekannter Dramatiker, nicht etwa auf dem Lande von herumziehenden Theaterspielern, sondern von Schauspielern in der Großstadt hat hören müssen: „Wenn

ich diese unsympathische Rolle spiele, wird mir niemand mehr die anständigen Kerle glauben!“ Dieses Ihnen momentan vielleicht recht harmlos klingende Faktum beleuchtet besser als lange Reden die völlige Verwirrung, in die wir über die Frage des theatralischen Kunstwerkes geraten sind. Ich möchte das Wort „Spiel“ aber auch noch in einem anderen Sinne gefaßt wissen.

Ein Beispiel wiederum: Am Schlusse eines Lustspiellaktes von mir hat ein einsamer Schlemmer und Wollüstling, ein höchst phantastischer, wüster Kerl, berauscht von seinem Champagner und der Nachtmusik, die er sich bestellt hat, von dem Mondschein, und vor allem berauscht von der Überlegenheit seines Witzes und seiner Bosheit, seiner Genußkraft und seines Lebensgefühls, ja seiner Herrschaft über den Tod, die ihm ein kleines Giftfläschchen in seiner Tasche gibt, auf dem nächtlichen Markte einer kleinen Stadt in seinem Schlafrock plötzlich zu tanzen. Es ist merkwürdig, wie schwer es jedesmal hält, den Schauspieler da wirklich zu einem Tanze zu bringen. Eine mit dem Beruf ganz unvereinbare Scham läßt ihn wohl ein paar Schritte machen, die aber ebenfогut eine Dame in einem Menuett leisten könnte, statt daß ein Schauspieler einen solchen Kerl einmal tanzen läßt, wie die Antibürgerlichkeit, der handfeste niederländische Lebensgenuß, die phantastische Bosheit in Person selbst tanzen würden! Man scheut sich eben zu spielen, auch hier im Grotesken, im Phantastischen, in diesen Elementen, die auf der Bühne doch überhaupt nur durch das Spiel, durch das Machen, durch das Unter-

16 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

streichen zu erschaffen sind. In dem Augenblick, wo der Schauspieler zum persönlichsten schönsten Teil seiner Aufgaben herankommen soll, läßt er heute, vielfach durch die Illusionstheorie scheu gemacht, seinen Dichter im Stich: In jenem Momente, wo er wirklich ganz schöpferisch werden kann, wo ihm zur Herstellung einer Bizarrerie, einer Groteske, einer Ekstase die geballten Sätze des Dichters — oft ist es nur ein einziger kurzer! — ein Material in die Hand geben, aus dem er nun mit allen Dimensionen seiner Persönlichkeit, mit seinem Verstand, seiner Phantasie und Leidenschaft oder seinem Wiß, seiner Laune etwas ausbauen kann. „Einen Einfall, einen Einfall“ habe ich oft gerufen, „ein Königreich für einen Einfall!“ Denn den oder die, die der Regisseur in diesem Augenblick für das Geschöpf des Dichters hat, passen nicht immer zu der Person des gerade auf der Bühne stehenden Schauspielers. Durch das Nachahmen der Wirklichkeit verliert der Schauspieler langsam die Phantasie, er sieht nur noch die Worte des Dichters in den Bewegungen, Gesten und dem Tonfall der wirklichen Menschen, die er seit Jahr und Tag nachahmt, er verlernt das Schaffen, und was das aller schlimmste ist, er wird schüchtern, er geniert sich, — um dies haßschämäßige Wort zu gebrauchen —, er wird prüde, und statt des Burschen von unendlichem Humor, den der Dichter in seine Worte einfangen wollte, erlöst der ängstliche Schauspieler nur einen befangenen fargen Bürgermann.

Bei allen stilisierten Stücken — um sie unter diesem

Sammelnamen zu umfassen — ist nun der deutsche Schauspieler, der sie spielen soll, von vornherein darum besonders schwer daran, weil wir im Gegensatz zu den Franzosen, Engländern, Italienern und andern Völkern keinen bestimmten festen Sprach- und Darstellungsstil ausgebildet haben. Der erste und beinahe einzige, der dies versucht hat, ist bekanntlich Goethe gewesen, dessen Regeln für Schauspieler leider vor all dem, was heute über diesen Mann geschrieben wird, kaum mehr gelesen werden. Aber selbst ihm ist es trotz vierzigjähriger theatralischer Arbeit nicht gelungen, einen deutschen Schauspielsstil herauszubilden, bis er vor dem Hund des Aubry ausrif und dem Theater seinen Rücken zukehrte. Einzig für die Stücke Schillers, die ihm mehr als die seinigen am Herzen lagen, schuf er, wie er sich selbst ausdrückte, bei seinen Schauspielern ein „gewisses pathetisches Niveau“. Aber auch dieses verflachte bald, als sein Geist sich grollend zurückzog, und statt dessen breitete sich die greuliche leere Deklamation und falsche Abgötterei über die deutschen Bühnen aus, gegen die dann der Naturalismus mit herakleischem Mut siegreich zu Felde gezogen ist.

Zwischen den Trümmern, die der Kampf des Naturalismus beim Einreißen des unwahr gewordenen Stilgebäudes der nachgoethischen epigonenhaften Schauspielkunst angerichtet hat, haufen Sie heute, meine lieben Schauspieler und Schauspielerinnen, und sollen wieder zu einem Stil kommen. Zwischen Ezylla und Charvobdis, zwischen hohlem Pathos und lebenswirklicher Natürlichkeit sollen Sie nun

18 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

plötzlich etwas ganz anderes machen. Hat man eine Zeitlang nur von Ihnen verlangt, daß Sie irgendeine Art Mensch innerlich und äußerlich in Wort und Gebärde möglichst genau kopieren sollen, so verlangt man nun wieder von Ihnen, daß Sie eine bestimmt gemachte Figur, einen mit Zweck und Absicht gebildeten Charakter neu erschaffen, „freieren“, wie der Franzose eine solche Leistung mit Recht bezeichnet. Sie haben, was Sie über manche sonstige Unbilden der Zeit gegen Ihren Beruf trösten mag, an Bedeutung entschieden wieder zugenommen. Und unsere heutige expressionistische dramatische Kunst stützt sich wieder weit mehr auf die Ihrige und Ihre schauspielerische Genialität und Schöpferkraft als auf Ihr bloßes Nachahmungstalent.

Freilich bleiben die Grenzen zwischen unsern beiden Künsten heute strenger als zuvor gewahrt, und ich muß Sie recht herzlich darum bitten, das Dichten den Dichtern zu überlassen, wenn Sie schauspielern. Bei einem naturalistischen Stück kommt es in der Regel auf einige Interjektionen mehr nicht an, falls sie nur zur betreffenden Situation passen. Bei dem alten Alttinghausen jedoch oder dem alten Corneilius in der „Zeitwende“ würde jedes spätere Nachhallen von Lauten nach dem Text, den sie zu sprechen haben, und wäre es noch so echt und natürlich, geradezu das Ganze vernichtend wirken. Sie würden damit völlig aus dem Rahmen der Dichtung herauspringen und das Kunstwerk zerreißen. Im naturalistischen Stück lebt und stirbt der Mensch ganz anders wie in einem stilisierten

Dichtwerk, das darum freilich ebenso wahr ist. Es wäre eine Torheit und Zeitvergeudung an Hinzens Großvater und Kunzens Großmutter, ja selbst am sterbenden Bismarck oder Napoleon, nachweisen zu wollen, daß kein Mensch mit dem Ausruf: „Der Rest ist Schweigen!“ zu sterben pflegt. Hamlet tut es trotzdem, und Sie müssen ihn und keinen andern spielen, wenn Sie seine Rolle bekommen.

Ich habe oft Schauspieler, und nicht die schlechtesten, dem Dichter ins Handwerk pfuschen sehen und hören, statt sich ihm blindlings mit Kopf und Kragen anzuvertrauen und für ihn, wie es nun einmal seine Kunst verlangt, gleich einem Verliebten hingegeben durchs Feuer oder Wasser zu gehen. Je persönlicher eine Kunst ist, je mehr fordert sie unbedingten Kredit und freudige Aufopferung seitens derer, die ihr dienen wollen. Und der Schauspieler hat viel eher zu fragen: „Wie spiel' ich das?“ als: „Was spiel' ich da?“ Ludwig Devrient, der Beste seines Namens, sagte einem Schüler, der sich alle Kommentare und Chroniken über Richard III. aus der königlichen Bibliothek geliehen hatte: „Ach was! So macht man das!“ und spielte ihm ein paar Szenen vor.

Lassen Sie sich Ihren schönen Beruf und Ihre große Kunst nicht durch den Staub der Literatur stören und verwissenschaftlichen! Der literarische Schauspieler, der von den Zeitungen lebt, statt von dem Wort des Dichters, den er spielt und wiedergibt, soll schleunigst aufhören

Schauspieler zu sein und Regisseur werden. Er ist aus dem göttlichen künstlerischen Zustand der Naivität in den menschlichen gelehrten der Reflexion gefallen und kann bestenfalls nur mehr Mittler sein.

Zu dieser Gattung der Mittelspersonen gehört auch der berühmte sogenannte „denkende“ Schauspieler, der in gleicher Weise Autor und Mitspieler zur Verzweiflung bringen kann. Er hat nämlich als verkappter Regisseur, der er eigentlich ist, die unselige Leidenschaft, immerzu denken zu müssen, auch wenn dies durchaus nicht von ihm verlangt wird. Er zerlegt und zergrübelt seine Rolle, bis er alle Teile in seiner Hand hat. Und nachdem er so den Geist mühsam herausgetrieben hat, rundert er sich hinterdrein, wenn er seine Rolle wieder wie eine Mosaikarbeit zusammenlegt, daß kein lebendiges Gebilde herauskommen mag. Er ist eben nur ein Schachspieler, kein Schauspieler. Er spielt ohne Intuition, nur mit seinem Kopf, auf den er besonders stolz ist, ganz einerlei, ob er die kopflosesten Dinge sagen oder tun muß.

Die selige Entrücktheit, als der Zustand, aus dem der Schauspieler recht eigentlich erst schafft, ist ihm völlig fremd. Dies Gefühl der Trance kennt er nicht, das die Kunst des Schauspielers mit der des Sehers verknüpft, nur daß eben bei dem Darsteller die Persönlichkeit des Dichters als Erreger und Beschwörer dieses Zustandes dahinter steht. Darum ist der sogenannte denkende Schauspieler ebensowenig wie der

Rationalist ein gutes Medium für den Dichter, weil er sich nicht versetzen und verrücken läßt und sich kaum begeistern kann.

Mit dem Moment, wo der Darsteller hinaustritt, mit dem wunderbaren Moment, um den ich den Kleinsten von Ihnen immer wieder beneiden könnte, fängt seine Kunst an. Denn nun beginnt das, was das Werk des Dichters von ihm fordert, die Verzauberung seiner zufälligen Persönlichkeit. Er fängt an zu spielen, in dieses kindlichen Wortes schönster Bedeutung.

Der naturalistische Schauspieler hat meist keine weitere Entwicklung nötig, als sich in das Gehebe eines tagtäglichen Wesens hineinzubersetzen und diese Vorlage möglichst echt und naturwahr nachzuahmen. Er schafft nach der nackten Wirklichkeit, die ihn umgibt. Sein Studio ist die Straße, die Kneipe, das Konferenzzimmer, die Werkstatte, der Schulhof, der Seziersaal, das Gefängnis oder irgendein anderes „Milieu“, in dem der Mensch, den er nachzuzeichnen hat, sich zu bewegen pflegt. Es bedarf dazu meistens keiner besonderen Erregung; denn es sind Normalmenschen, die er abzumalen hat, und ihr Zustand zeigt von vornherein und in der Regel fortdauernd eine gemäßigte mittlere Temperatur, die nur bei gewissen Höhepunkten oder Ausbrüchen zu schwanken oder zu steigen hat.

Den Menschen, deren Erschaffung ich von Ihnen fordere, ist aber von Anfang an ein gewisser erhöhter Wärmegrad gegeben, wie ich schon sagte, ein leidenschafts-

liches Niveau, von dem aus man sie erst gestalten muß. Sie sind gleich straffer gespannt als die alltäglich atmende Menschheit, deren Wesenszug es ist, sich nicht aufzuregen. Und in dem Strudel und der Turbulenz der dramatischen Handlung, in die sie hineingeraten, werden sie naturgemäß immer mehr gespannt. Aber sie müssen, ich wiederhol' es, vom ersten Wort an ganz anders und viel mehr geladen sein, als der Bürgersmann und die Bürgerfrau von heutzutage es zu sein pflegen. Sie müssen schon gleichsam wie Akkumulatoren gefüllt sein, ehe sie zu spielen und zu rotieren anfangen. Und dies gilt von den tragischen Figuren, die Sie nachzuschaffen haben, ebenso wie von den merkwürdigen, komischen und schnurrigen Menschen, die ich denen, die sie zu spielen haben, immer noch ganz besonders ans Herz legen möchte. Bei der Wiedergabe dieser ist es der erhöhte Grad der Absonderlichkeit und das Gefühl hiervon, das Sie mitbringen müssen, um sie wiedererzeugen zu können, diese seltsamen Menschen, die wie Emanuel von Treuchlingen etwa jahrelang aus einer Marotte oder fixen Idee eine grüne Binde vor ihrem linken Auge tragen. Vor dem Spiegel der Dichtkunst haben diese Gestalten, nebenbei bemerkt, die gleiche Daseinsberechtigung wie die dem Alltag nachgefärbten Menschen, die zu photographieren Ihnen in den letzten Jahren zumeist obgelegen hat.

Ich will diese meine extraordinärsten Wesen trotz meiner offenkundigen Vorliebe für sie gar nicht auf Kosten der

Normalität lobpreisen und ihren und meinen Gegnern Böses mit Bösem vergelten. Ich sage nur dieses als für Sie, meine verehrten Schauspieler, bestimmt, daß sie Ihnen natürlich nicht geraten werden, wenn Sie diese Kreaturen vom Nullpunkt der völligen Vernünftigkeit betrachten und erschaffen wollen. Diese Menschen stehen nun einmal verdreht zu der Weltordnung, wie sie sich im Gehirn des Rationalisten mathematisch und logisch vorstellt. Und Sie müssen sich ihnen auf dieser schiefen Linie nähern. Denn auf geradem und vernunftmäßigem Wege kommen Sie ihnen nicht nahe, diesen „gotischen“ Geschöpfen, die sich taub stellen, um nicht arbeiten zu müssen, oder welche Späßen vergiften, weil sie sich über den Frühling ärgern, oder die im Traumbuch lesen, wenn sie an der Börse warten müssen, oder die einen Hasen niederknallen und dabei einen Reim machen, oder die an das Allheilmittel Pansanabum, wie an den lieben Gott glauben, oder die wie Fanny in der „Zeitwende“ sich einen Geliebten in der Luft halten, der sie über ihren Mann hinwegtrösten muß, oder die wie Hyazinth in „Belinde“ schließlich nicht ohne Handschuhe durchs Leben gehen können.

Sie würden all diese Wesen nie treffen, wenn Sie ihnen mit dem strengen seelischen Habitus des homo sapiens, der Gott sei Dank! seine fünf Sinne beisammen hat, entgegengehen würden. Sie müssen sich von vornherein in das bunte Reich der fünften Dimension begeben, um an diese Frauen oder Kerle heranzukommen. Erst so, wenn

24 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Sie Ihre Segel einmal windschief aufgehängt haben, werden Sie diesen Kreaturen zutreiben, bis Sie dann ganz bald mit ihnen eins werden und zusammenwachsen. Es bedarf also auch bei der Erzeugung dieser Spezies wie der ganzen Gattung Menschen, die ich aufs Papier gebracht habe und die Sie Ihrerseits auf die Beine bringen müssen, eines gewissen Aufschwungs aus der Sphäre der Tagtäglichkeit und gewöhnlichen Realität, eines Aufschwungs, um dies von dem romantischen Robert Schumann heißgeliebte Wort zu gebrauchen, der Sie einstellt auf den Boden meiner Menschen, von dem aus Sie zu agieren beginnen. Dieser Boden liegt merklich höher als der Pegel, den der Alltag zeigt. Sie erreichen ihn aber nicht durch Unwahrhaftigkeit, durch Hinaufschrauben, wie die falschen Schillerspieler früher wähnten, noch durch Verkrampfung, sondern durch eine Erweiterung und Erhöhung Ihres Innern und durch eine Zusammenfassung und Verdichtung Ihrer Lebenskräfte. Sie sollen hier oben auf der Bühne Worte sagen, wie sie Ihnen das tagtägliche Dasein und der Umgang mit Ihrer Umwelt nicht zuzutragen pflegen, sollen in einer kurzen Frist Zustände erleben, die nur als ein Extrakt aus der unendlichen Fülle der Geschehnisse eines Daseins abgezogen sind. Das Od der Dichtung, um dies Wort für den Geist, für die in einem gebauten Drama aufgespeicherte Energie zu gebrauchen, muß in Sie überströmen und wie jener sonderbare Hauch gleichsam aus Ihren Fingerspitzen leuchten. Wer das nicht fertig-

bringt, wer sich nicht in die erhöhte Stimmung und den besonderen Bann eines gehobenen Stückes begeben kann, der ist verloren für die Wiedergabe meiner und aller Gestalten, welche künstlich geschaffen und gebildet sind.

Denn auch zu den Lustspielen Shakespeares und ihren Geschöpfen gehört ebenso wie zur Wiedergabe der Opern Mozarts eine gewisse Ausgelassenheit der Darsteller. Diese müssen möglichst „aus sich herausgehen“, wie es die Sprache richtig bezeichnet. Sonst fehlt der göttliche Funke, der Schaum des Werkes, den wir leider bei den durchschnittlichen Aufführungen jener Schöpfungen so häufig entbehren müssen. Oft überfällt gerade kluge Schauspieler, die weniger vom Blut als von ihrem Gehirn aus den Menschen meiner Stücke zu Leibe rücken wollen und sie zergrübeln, statt sie zu durchfühlen, ein Starrkrampf angesichts dieser Wesen, die ihnen gemacht erscheinen, weil sie in ihrem Bekannten- oder Lebenskreis keine unmittelbaren Vorbilder dafür kennen. Und manche kommen aus diesem Starrkrampf, der sie bei der näheren Beschäftigung mit meinen Geschöpfen nun naturgemäß immer stärker ergreift, gar nicht mehr heraus. Und was sie dann erschaffen, wird leider leblos und blutleer wie Drahtpuppen oder ein mechanisches Theater. Mir kommt dabei wieder ein Sonett in den Sinn, das ich einst einem Bühnenleiter gesandt habe, der es sehr gut mit mir meinte, aber eben durch diese tückische Verdrehung zwischen der wirklichen und der künstlerischen Realität, zwischen

26 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

der Natur- und Kunstwahrheit in seiner Auffassung, in sein Verhältnis zu meinem Werk und zu meinen Menschen kommen konnte. Dies Sonett an einen Theaterdirektor lautet:

Erstaunt weilt noch Ihr Blick auf den Gestalten,
Die ich aus warmem Blut und Fleisch gegossen,
Ein jeder ganz in seiner Art geschlossen.
Und es erschreckt Sie, Wesen festzuhalten,

Die hingetrieben gleich Naturgewalten,
Gleich Schüssen in die kalte Luft geschossen
Ihr Leben, Wein halb und halb Gift, genossen,
Eh' sie ins Nichts verhallend bang erkalten.

Gesteigert scheint die Glut sie zu durchglühen,
Die matt nur durch des Alltags Menschen schwelt.
Sie alle sind von sich erhöht, beseelt.
Und eine innre Sonne läßt sie blühen.

Die Bühne weckt sie in ein neues Leben,
Doch nur wer sie begreift, der kann sie heben.

Mit dem Aufschwung zu der Daseinsdichtigkeit dieser dramatischen Menschen ist, meine lieben Schauspielerinnen und Schauspieler, das Schwerste getan, aber freilich nur das allererste, die *conditio sine qua non* für alles, was nun zu folgen hat. Denn nun, nachdem Sie diesen weihewollen Ritterschlag empfangen haben, der Sie aus dem Knappenstand des Dilettanten zur Künstlerchaft erhoben

hat, nun heißt es erst zu spielen, unaufhörlich zu spielen, bis der Vorhang wieder über Sie niederrauscht. Nun ich Sie einmal verhergt habe, laß ich Sie keinen Augenblick mehr los und locker. Auch wenn Sie nichts zu reden haben, verlange ich eine ewige Aktion von Ihnen, solange Sie auf der Bühne stehen, ohne den Mund zu öffnen! Diese ewige Aktion bedeutet natürlich nicht, daß Sie ständig wie Quecksilber herumrennen und agieren sollen, sondern nur, daß Sie, solange Sie spielen, in steter innerer Bewegung sind, gleich den Urtierchen im Wassertropfen, und so den Menschen, den Sie zu spielen haben, in seiner Wesentlichkeit wiedergeben, ganz einerlei, ob Sie nun einen Sanguiniker oder Phlegmatikus, jeden in seinem Rhythmus, darstellen sollen. Suchen Sie dabei nicht das Geschöpf, das Sie spielen, zu zergliedern, sondern es aus tausenderlei zusammenzusetzen, also mehr zu synthetisieren als zu analysieren, um es für die ganz Gelehrten unter Ihnen in Fremdworte zu bringen. Und je mehr Ihnen in den Gassen aus eigenem noch dazu einfällt, je reicher und schöner wird Ihre Leistung werden.

Achten Sie auch bitte stets auf der Bühne darauf, woher Sie kommen, und wohin Sie gehen! Viele Schauspieler riechen oft nur nach den Kulissen, hinter denen sie gestanden haben, wenn sie auftreten. Sie beachten gar nicht die Situation, aus der sie gerade auf die Szene geschossen werden, und lassen nichts hinter sich ahnen, was bei der Verkürzung, in der stilisierte Gestalten oft erscheinen, unbedingt vernehmbar gemacht werden muß. Die Art

28 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

des Auftretens ist aber für jeden Schauspieler von äußerster Wichtigkeit. Und sage mir, wie ein Darsteller abgeht von der Bühne, und ich will dir sagen, ob er etwas kann! Seien Sie auch nicht gleichgültig gegen die Objekte, die Sie auf der Bühne umgeben, und gegen die zu Unrecht meist verachteten Requisiten! Sie können jedes Stück Pappe und Kupfen beleben und an einem Stück Holz herumkauen, daß uns wie vor einem Stilleben von de Heem das Wasser im Munde zusammenläuft. Denn die Pappe und die falschen Blumen werden Sie nicht mehr wie den die bloße Natur nachahmenden Spieler verwirren. Viele Schauspieler treten leider auf die Bühne wie in ein Vakuum, wie in die Fremde. Sie sehen sich, um nicht aus der Stimmung zu kommen, weil das Theater ihre „Pfinche“ stört, das Theater, das doch wie das Wasser für den Fisch ihr eigentliches Element sein soll, möglichst wenig im Raum um und vergessen ganz, daß sie zwischen diesen Dekorationen entweder sich zu Hause zu fühlen oder doch von ihnen irgendwie in ihrem ganzen Wesen berührt werden müssen.

Aber ich merke an diesen falschen Darstellern, die die Bühne nicht zu ihrem Besitz machen und die wie Verlaufsene oder Verirrte auf ihr herumstehen, daß ich selbst eine Zeitlang schon aus dem Theoretischen ins Praktische geraten bin und damit wieder in die Probenarbeit, die uns, meine Damen und Herren, bis heute zusammengehalten hat.

Lassen Sie mich darum Ende und Anfang meiner Rede

hier wieder zusammenknüpfen, indem ich Ihnen, meine lieben Schauspielerinnen und Schauspieler, als mein letztes Problem ein großes Geheimnis offenbare. Ich tue dies, trotzdem ich mich in Ihren Augen dadurch vielleicht sehr herabsetze und an Wert und an Einzigartigkeit verliere. Aber ich weiß, was ich dadurch gewinne, daß ich an jede Stilkunst wieder anknüpfe! Es ist nämlich im allgemeinen durchaus nichts Neues, was ich von Ihnen verlange. Alle Dramatiker, die stilisierte Stücke schrieben, haben ein Gleiches von ihren Darstellern gefordert. Kein einziger hat dabei an falsches Pathos und an Unwahrhaftigkeit gegen das Leben gedacht und Sie zu Possen- oder Kulissenreißern machen wollen. Freilich müssen Sie mich und die, die heute mit mir des gleichen Strebens sind, in diesem großen Rahmen der Stilisierung wieder ganz neu und besonders und so verschieden von den soeben appellierten, wie das zwanzigste Jahrhundert von seinen Vorgängern ist, spielen, wie ich Ihnen dies praktisch auf allen Proben dargelegt habe. Denn wie Schiller ein gewisses pathetisches Niveau bei Ihnen voraussetzt, Goethe ein ästhetisches, Hebbel ein intellektuelles, so gehört zu der Darstellung dieser Stücke als Basis, es noch ein letztes Mal zu sagen, ein bestimmtes geballtes leidenschaftliches und phantastisches Niveau, ohne das sie Ihnen so wenig gelingen würden, wie sie meinen Falt an sie herangehenden kritischen Gegnern klingen wollen.

Sie aber, meine lieben Jünger und Jüngerinnen, die Sie dies Feuer während unserer Probe- und Prüfungszeit auf

30 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

sich wirken ließen und nun in der Öffentlichkeit um Ihr eigenes Licht vermehrt erstrahlen lassen wollen, Sie möcht' ich dereinst über all unsere Bühnen senden und Ihnen dabei zum Abschied sagen: „Geht hin und lehret alle Schauspieler und Schauspielerinnen und taufet sie nicht nur auf meinen Namen, sondern auf den aller ernstesten dramatischen Stilkünstler, die nach mir kommen, auf daß sie es leichter haben!“

Die Kunst des Auftretens

Eine Epistel an den Schauspieler Paul Bildt

Mein lieber Bildt, wenn wir zusammenkommen,
So sprechen wir von nichts wie vom Theater,
Die ganze Welt um uns ist fortgeschwommen.

Uns interessiert kaum mehr der Landesvater.
Nur von der Schauspielkunst und ihren Reizen,
Vom Sturz in jenen kochend heißen Krater

Ist dann die Rede, den die Geister heizen.
Wir plaudern von Nuancen und Gebärden,
Vom echten wie vom falschen Gliederspreizen,

Von Stimmunghalten, Blicken, die gefährden,
Von Pausen und — wie wichtig! — ihren Längen,
Daß nicht Sekunden tausend Jahre werden,

Von guten Stellungen und blöden Gängen,
Und wie man einen Ausbruch vorbereitet,
Und wann es gilt, sich in die Luft zu sprengen.

Vom Ton und wie man ihn am besten leitet,
Kurzum von allem, was an jenem Wesen,
Das auf der Bühne wellengleich entgleitet,

32 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Uns wie ein Buch, das wir stets wieder lesen,
Für immer fesselt. Doch von allen Fragen
Ist die uns mit die wichtigste gewesen:

Wie tritt man auf, vom Stichwort fortgetragen?
Die meisten lassen sich gewöhnlich schieben,
Der Inspezierent packt sie gelind am Kragen.

Sie schwagen bis zuletzt noch nach Belieben.
Dann stehen sie ganz verdußt jäh auf der Szene,
Und andre, die sich nachts herumgetrieben

Und tags probiert von morgens früh um zehne,
Die schlummern müde gern vor ihrem Zeichen
Im Hintergrunde mit und ohne Lehne.

Ja, manche strecken sich gleich Bühnenleichen
Grad auf die Bretter aus wie Zirkuskinder.
So sah ich einst, es war zum Herzerweichen,

Hermine Körner wie die Besenbinder
Am Boden ruhn — man weckte sie beizeiten
Mit einem Tritt, teils heftig, teils gelinder.

Sie trat hinaus, um flink ins Spiel zu gleiten,
Gleich einem Fisch, der Flut zurückgegeben.
Nicht viele wissen sich so schnell zu leiten,

Und es bleibt Zufall und glückt oft daneben.
Drum taumeln ja die meisten in die Worte,
Die Dichter kunst- und mühevoll verweben,

Und langsam finden sie an ihrem Orte
Sich in die Stimmung, die sie bringen sollen.
Wir kennen nur zu viel von dieser Sorte.

Sie wissen draußen gar nicht, was sie wollen.
Erst wenn sie sich im Rampenlicht bewegen
Und innerlich mit der Souffleuse grollen,

Beginnen sie sich mählich zu erregen
Und lassen sich vom Spielen suggerieren.
Gelehrt weiß Martersteig dies auszulegen,

Er braucht dazu das Wort „transfigurieren“.
Ach, wären unsre Spieler nur geladen,
Wenn sie sich auf der Bühne präsentieren.

's wär' nicht der Dichter noch ihr eigener Schaden.
So sprach der eine grad von Butterpreisen,
Von Schnupfenmitteln oder heißem Baden,

Da muß er draußen sich als Held erweisen.
Und mancher grinste hinter den Kulissen
Bei einem Bütschen, wie sie gern dort kreisen,

Da wird er menschlings schon nach vorn gerissen
Und soll um einen edlen Toten klagen,
Wenn er das Lachen mühsam sich verbissen.

Ein andrer muß Gefälligkeiten sagen
Und zankt sich bis zuletzt mit dem Kollegen,
Von dem ein andrer ihm was zugetragen.

34 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Und eine Dame ist nicht zu bewegen,
Den fesselnden Roman, den sie begonnen,
Vor ihrem schweren Auftritt fortzulegen.

Der kommt vergnügt heraus, statt tief veronnen,
Und diese mütend zum Verlobungsbraten.
Wie manche Szene wird falsch angesponnen,

Weil jeder denkt, es wird schon gut geraten,
Sobald du draußen stehst, kommst du in Feuer,
Reg' dich nicht künstlich auf vor deinen Laten!

Oft kam mich diese Seelenträgheit teuer.
Denn ich verlange stets in meinen Stücken,
Daß einer auszieht wie auf Abenteuer.

Gespannt voll Leidenschaft gleich kühnen Brücken
Soll er die Szenen durch sein Spiel verbinden.
Wie kann das einem lauen Mimien glücken?

Versteht er nicht den Anschluß gleich zu finden.
So wird er später ihn umsonst erjagen
Und muß sich mühsam auf der Bühne schinden.

Eh' er das Loch, das er ins Werk geschlagen,
Aufs neue überdeckt mit seinem Schimmer.
Der größte Künstler sollte dies nicht wagen.

Der Auftritt ist so wichtig, sag' ich immer,
Wie wir den Anschlag beim Klavierspiel achten,
Man kennt den Meister dran vom bloßen Stimmer.

Und Stümper, die uns oft schon Kopfschmerz machten.
Die Kunst darf nie ins bloße Handwerk sinken
Und sich mit kalter Hand Routine pachten.

Mit „Technik“ kann man auf Momente blinken,
Doch nie zu einem Quell des Lichtes werden,
Aus dem noch Tausende Begeisterung trinken.

Gleichgültigkeit, du schlimmster Rost auf Erden,
Du hängst dich gern an das Theaterspielen,
Und mancher macht sich kaum mit ihm Beschwerden

Und weiß nicht, daß wir tief ins Leben zielen,
Wenn wir es auf der Bühne wieder schaffen,
Im Ausschnitt, in Verkürzung und Profilen,

Und es ins Bild gedrängt zusammenraffen.
Den Abgang muß man wirkungsvoll gestalten:
Das lernen gleich die allerjüngsten Laffen.

Doch wie der Auftritt richtig einzuhalten,
Und was es heißt, sich in ein Stück zu stellen,
Schnell, eh' des Stichworts Stimmungen erkalten

Bedenkt man leider nur in seltenen Fällen.
Wer läßt sich von der letzten Szene färben?
Man achtet allerhöchstens auf das Schellen:

Statt Flug den Auftritt vorher zu beerben
Und seinen seelischen Gehalt zu schlürfen,
Hockt man herum, langweilig bis zum Sterben!

36 Gölénberg, Mein Leben für die Bühne

Und macht — wer ließe lieber sich nicht schürfen? —

„Konversation“ in jener Marterkammer,
Drin Mimen auf den Auftritt warten dürfen,

Sie gleicht der Folterqual im Herenhammer.
Mein lieber Bildt, ich seh' Sie ernsthaft schweigen;
Sie kennen zur Genüge diesen Jammer,

Oh' Sie zum Zaubern auf die Bühne steigen.
Sie wissen, was der Augenblick bedeutet
Wenn Sie Ihr Wesen in der Maske zeigen,

Das stets sich nach dem Werk des Dichters häutet.
Mit dem Moment beginnt Ihr zweites Leben.
Sie beben, wenn zum Spiel die Glocke läutet,

Bereit, mit aller Kraft sich hinzugeben,
Der Zeit, der fliehenden, ins Haar zu greifen
Und für Momente sie emporzuheben

Vom ersten an, um sie mit fortzuschleifen
Und in der Kunst die flücht'ge zu bezwingen.
Man muß ihr nach ins Reich der Lüfte schweifen,
So wird man selig zitternd mit ihr schwingen.

Die Notwendigkeit staatlicher Theaterschulen

Ein Traum

Mir träumte, ich war so berühmt geworden, daß Holzbock kommen mußte — es war ein Traum! —, um mich zu interviewen. Ganz nahe sah ich ihn vor mir, seinen Apostelkopf mit den schütterten Haaren und den dicken runden Augen, den ich aus manchen Bühnenschlachten her kannte. Er lächelte mich an, einen Bleistift in der Hand, als hätte er sagen wollen: „Wer hätte das gedacht!“ oder „So etwas kann auch nur im Traume vorkommen.“ Dann zog er ein kleines Notizbuch hervor, leckte den Bleistift zwischen seinen breiten Lippen an und begann zu fragen:

„Sie sind fünf Jahre beim Theater tätig gewesen. Wollen Sie mir kurz etwas über ihre Eindrücke in diesen Jahren mitteilen, so im allgemeinen, meine ich!“

Ich geriet in die größte Verlegenheit, als hätte ich nackt von einer Straßenseite zur anderen gehen müssen, eine periodisch wiederkehrende Traumerscheinung, unter der namentlich prude Frauen sehr leiden können.

„So geht es wohl schlecht“, unterbrach Holzbock wie ein

38 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Examinator mein mir selbst am meisten peinliches Schweigen. „Ich meine, scheint Ihnen nicht irgend etwas bei unseren Theatern und ihrem Betriebe reformbedürftig?“

„Doch, allerlei!“ wagte ich zu sagen.

„Aha,“ lachte er befriedigt, „sehen Sie, so kommen wir der Sache näher.“

Ich mußte nicht, ob er dabei zufriedener über mich oder über sich war.

„Was würden Sie denn in der Hauptsache vorschlagen, wenn man Sie öffentlich, wie ich jetzt, um Verbesserungspläne für unser Theaterwesen anginge?“ fragte Holzbock gemächlich weiter.

„Ich würde staatliche Theaterschulen verlangen.“

„So, sehr interessant! Da haben wir es“, rief er, nun ganz triumphierend, und begann zu schreiben. „Wie denken Sie sich das?“

„Ich meine, der Staat müßte mehrere Theaterhochschulen — etwa vier bis sechs in Preußen — gründen, ebenso wie er Universitäten, Kunstakademien und technische Hochschulen angelegt hat. Denn schließlich darf wohl auch ein Schauspieler, wirtschaftlich, nebenbei bemerkt, übrigens ein weniger als Diensthofen und Bergarbeiter geschütztes Individuum, in Deutschland verlangen, daß er so vortrefflich wie möglich auf seinen Beruf vorbereitet wird. Über die Notwendigkeit des ganzen Standes kann man vielleicht streiten, über seine Wichtigkeit niemals. Wenn einmal Theater staatlich konzessioniert werden, so muß es auch

Die Nothwendigkeit staatl. Theaterschulen 39

Sache der gleichen Obrigkeit sein, den Menschen, die diesen Anstalten dienen sollen und wollen, eine möglichst gute Ausbildung zu geben. Was den Landmessern und Tierärzten recht ist, sollte den Schauspielern billig sein. Die müssen jetzt ihre schwere Kunst oder doch das Handwerkzeug dazu sich auf Schmieren aneignen oder in Privatstunden, die meist ebenso teuer wie einseitig sind. Jeder, der sich in Deutschland ernsthaft mit dem Theater und der Schauspielkunst beschäftigt hat, von Lessing und Goethe an bis auf Laube, Eduard Devrient und in unserer Zeit Reinhardt, Gregori, die Dumont, Hagemann und andere, wird seine Reformvorschläge damit anfangen und endigen, die Gründung von Theaterschulen zu verlangen. Man hat jetzt in vielen Städten solche privaten Theaterakademien im Anschluß an große eigene Bühnen angelegt. Aber dies ist nur die letzte Vorstufe zu der Verstaatlichung der Schauspieler Schulen, deren Besuch den jugendlichen Kunstbesessenen obligatorisch gemacht werden müßte. Solange dies noch nicht von Staats wegen dekretiert worden ist, werden alle privaten Anstalten nicht die heilige Autorität genießen, nicht mit dem großen Ernst und den ausgezeichneten Mitteln betrieben werden können, die dem Staat als Unternehmer zustehen. Erst wenn es in Deutschland kategorisch heißt: „Du mußt, wer du auch bist, zwei Jahre lang eine vom Staate gegründete und betriebene Theaterschule besuchen, ehe du vor das Publikum als fertiger Schauspieler losgelassen wirst!“ erst dann wird eine neue Zeit für die

Vorbildung unserer Menschendarsteller beginnen. Damit wird das Material, aus dem die Männer oder Frauen erwachsen, die uns Hamlet, Faust und König Philipp, oder Stella, Margarete von Parma und Lady Milford spielen sollen, um ein bedeutendes gehoben. Dasselbe Menschenmaterial, aus dem vor allem auch, so nebenbei bemerkt, später Theaterdirektoren, Männer, von denen das geistige Wohl und Wehe ganzer Städte und Hunderttausender von Menschen mit abhängt — Verantwortung über Verantwortung! —, hervorgehen sollen."

Ganz erschrocken über den lauten Klang meiner Worte, unterbrach mich Holzbock mit einem verlegenen Lächeln: „Fürchten Sie nicht dabei, daß der Schauspielerberuf und die Ausübung dieser schönen Kunst durch solchen akademischen Drill ins Versanden kommt?" — eine entsetzliche Angst vor aller Schulweisheit mischte sich dabei heimlich in sein Lächeln, — „daß wir philosophisch gebildete Jünglinge mit Brillen und Blaustrümpfe für die Bretter, die, wie unser großer Schiller sagt, die Welt bedeuten, heranziehen?"

„Aber lieber Holzbock," unterbrach ich ihn, in Feuer geratend, „zwei Jahre sind doch keine so lange Frist, um gelehrt und verstaubt zu werden, zwei Jahre eines freien akademischen Kunstlebens, in denen jeder und jede von den dem Staate zur Verfügung stehenden besten Lehrmeistern in seinem Hand- und Mundwerk, das er später betreiben soll, unterrichtet und ausgebildet würde. Von vornherein müßten diese freien Theaterakademien vom

Staate aus an größere Bühnen angegliedert werden, und durch diese Verbindung allein scheint mir jedes Verphilistern, Verknochern und Verbildetwerden solcher Schulen ausgeschlossen. Es ist und bleibt doch besser, daß man, statt sich wie heute ein oder zwei Jahre lang einem mehr oder minder tüchtigen Lehrmeister, der sein Metier des Geldes wegen betreibt, anvertrauen zu müssen, in derselben Frist von staatlich ausgesuchten und kontrollierten Lehrern allseitig ausgebildet wird. Wer in drei Teufels Namen kann das bestreiten? Damit werden doch keine Beamten statt Künstlern großgezogen, wird doch der Schauspielerberuf nicht lederner und spießbürgerlicher gemacht, daß man Sprechen, Gehen und Gestikulieren, das notwendige Rüstzeug in dieser Kunst, bei möglichst guten Lehrern erlernt. Natürlich muß eines unbedingt von vornherein vermieden werden: Man darf keine Prüfungen, keine Preisvorstellungen einführen. Der Unfug der Examina, von deren Ablegung der Staat bürgerliche Berufe abhängig macht, muß bei den Theaterschulen noch mehr als bei den Kunstakademien vermieden werden."

Holzbocks Gesicht heiterte sich bei diesen Worten beträchtlich auf. „Sehr richtig!“ nickte er mir zu.

„Diese Schulen“, fuhr ich fort, „sollen ja nur das Handwerksmäßige ihrer Kunst beibringen, nicht Begabungen zuerkennen oder absprechen. Das bleibt der Praxis später und“ — mit einem verbindlichen Lächeln für mein Gegenüber! — „der Kritik reichlich vorbehalten. Der Staat dekretiert einfach so: Jeder, der in meinem Bereich die

42 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Schauspielfkunst ausüben will, muß vorher zwei Jahre lang meine dafür eingerichteten Schulen — und zwar mindestens ein Jahr die nämliche — besuchen. Von sechzehn Jahren an ist jeder zugelassen. Damit hätte der Staat eine ungeheuer reiche Saat für die Zukunft unserer Kultur ausgeworfen, die allen Nichtbarbaren in Deutschland tausendfältige Frucht bringen würde.“

Ich sah ganz deutlich im Traum, daß Holzbock noch zu einem großen Einwand ausholte, der mich vernichten sollte. „Schön!“ sagte er, „aber Sie machen damit die Schauspielerei zu einem Luxusberuf. Und ich könnte Ihnen Duzende von meinen Bekannten und Freundinnen an meinen Fingern her zählen, Stars, die besten Nummern, die aus der größten Armut hervorgegangen sind.“

„Sie haben doch alle einmal lernen müssen,“ parierte ich, „und selbst den begabtesten Damen pflegt man wohl im allgemeinen nichts zu schenken. Der Staat ist aber noch immer, meine ich, der uneigennützigste, unpersönlichste Stipendienverteiler. So ist ein armes Menschenkind heute meist auf private Freigebigkeit angewiesen, die übrigens durch unsere staatlichen Theaterschulen nicht das geringste leiden, sondern eher noch angeregt werden würde. Mäzene werden doch darum nicht weniger wachsen, weil sie die Sicherheit haben, daß ihre Schützlinge in Zukunft besser aufgehoben werden? Schließlich könnte der Staat auch die Kosten für die zwei Lehrjahre sehr gering setzen.“

„Und wie stellen Sie sich die Art des Unterrichts auf Ihren Theatermimenschulen“ — ich hörte ganz genau im

Traum den spöttischen Unterton — „vor?“ fragte Holzbock, emsig weiterschreibend.

„Folgendermaßen: Das erste Jahr heißt das theoretische, weil in ihm die Schüler nur erst in dem Technischen ihrer Kunst unterwiesen und im Literarischen und Kunstgeschichtlichen unterrichtet werden. Das zweite praktische Jahr bringt erst die eigentliche Ausbildung der Kunstjünger. Und hierfür habe ich während einer vierjährigen Lehrzeit an der Düsseldorfer Theaterakademie sowie als Leiter der dortigen allsonntäglichen Morgenfeiern“ — ich sah, wie Holzbock zum letzten Male die Ohren spitzte — „am meisten Erfahrung in Deutschland gesammelt. Ich schicke eine wichtige Erkenntnis voraus: Ich halte nichts oder höchstens sehr wenig von dem sogenannten Rollenstudium, daß nämlich ein Jüngling sich den Franz Moor, den Othello, Herodes oder Ulrik Brendel eintrichtert oder, noch schlimmer, eintrichtern und vormachen läßt, und ebensowenig davon, wenn ein junges Mädchen es ebenso mit Maria Stuart, der Judith, Nora und anderen Rollen hält. Einmal hat diese Methode fast immer bei jungen Menschen die Gefahr, daß sie kopieren, entweder den Regisseur, der ihnen vormacht, oder irgendeinen ausgewachsenen Schauspieler, den sie in dieser Rolle gesehen und bewundert haben. Dem eigentlichen Kern ihrer künstlerischen Aufgabe, Menschen aus sich heraus zu schaffen“ — „und zu gestalten“, schrieb Holzbock mechanisch weiter — „werden sie dadurch nur entfernt. Zum anderen aber — und das ist beinahe noch gefährlicher!

44 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

— ist das Rollenstudium zwecklos, weil es unsinnig ist, mir als jungem Wesen, weichem Wachs, etwas einzuprägen oder eindringen zu lassen, das nach einem und erst recht nach mehreren Jahren gar nicht mehr für mich und in mich paßt. Die alte Klage der Schauspieler, wenn sie sich eine Rolle einstmals einstudiert haben oder haben einstudieren lassen, von der sie, älter und reifer geworden, eine ganz andere Auffassung gewinnen, nun aber von der alten falschen wie von etwas Eingewachsenem nur sehr schwer sich losmachen können! Was kann es für einen Sinn haben für einen Achtzehn- oder Zwanzigjährigen, den „Egmont“ oder „Hamlet“ zu studieren, den er mit dreißig Jahren oder noch später vielleicht spielt. Er behält den Text nicht einmal so lange und schleppt die Rolle nur wie eine verkehrte, aber fest klebende Maske durch die Jahre mit sich. Oder er hat sich die Rolle ehedem vom Regisseur K. einpaufen lassen, und diese Auffassung scheint dem Regisseur L., bei dem er sie jetzt spielen soll, ganz, aber ganz unmöglich, daß dem armen Mimen seine Kenntnisse wieder nichts nützen.

Nein, auf diesem Wege des Rollenstudierens scheint mir der Zweck der Theaterschulen, tüchtige Menschenbildner zu erziehen, nicht zum besten erfüllt zu werden. Ich sehe eine andere Lehrweise vor mir, von der ich mir das Höchste für alle Adepten in dieser Kunst verspreche und zugleich einen großen Gewinn für einen tertius gaudens, das Publikum.“ — Holzbock fuhr nochmals ganz leise empor.

„Meine Erfahrungen bei den Morgenfeiern des Düsseldorfer Schauspielhauses, deren Ruhm zu verkündigen mir nicht ansteht, liegen diesem meinem Vorschlage zugrunde. Ich meine in wenigen Sätzen dies: Regelmäßig alle Sonntagmorgen zur Kirchzeit müßten mit den Schauspielereleben auf dem Boden der Bühne, zu der sie gehören, kurze Aufführungen gegen ein ganz niedriges Eintrittsgeld für das Publikum und unter völligem Ausschluß der Presse veranstaltet werden. Diese Vorstellungen würden im Laufe der Woche den Schauspielerschülern von ihrem Lehrer-Regisseur auf der Probebühne einstudiert, die ihnen natürlich, damit sie nicht mit dem Theater kollidieren, stets zur Verfügung stehen muß. (Erstes Erfordernis jeder Theaterakademie.) Dem eigentlichen Theater selbst würde durch diese Veranstaltungen, die nur an Sonntagvormittagen stattfinden dürften, keine Konkurrenz gemacht, was manche Bühnenleiter mit Unrecht befürchten. Damit wäre das sinnlose Rollenstudium, das jeder nach Herzenslust nebenbei betreiben kann, in der Hauptsache abgeschafft und die beste Weise der Vorbildung zum Schauspielerberuf geschaffen. Denn ein jeder wird immer wieder vor eine neue eigene Aufgabe, die er aus sich heraus ab ovo neu schaffen muß, gestellt. Damit würden die Anfänger vor das Publikum ins Treffen gebracht und an ihre Kunst gewöhnt. Denn nur in der Gefechtslinie vor der Rampe wird die Sache ernsthaft, wie Ihnen jeder Schauspieler bestätigen wird. Damit wäre andererseits auch das junge Menschenmaterial, das sonst nutzlos für die Allgemeinheit

46 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

in ihren Akademien kasernieren würde, in den Dienst des Publikums gestellt. Was könnte durch diese Einrichtung nicht alles auf der Bühne für die bildungsbedürftige Menschheit lebendig gemacht werden, das sonst in Büchern und Bibliotheken modert! Von welchem erzieherischen Werte für unser ganzes Volk würden diese Veranstaltungen werden! Was könnte man mit diesem jungen frischen Schauspielermaterial für herrliche Experimente ausführen, an die sich unsere Bühnen als an unrentable Kunststückchen mit Recht gar nicht heranwagen können. Es brauchten nicht nur szenische Aufführungen zu sein, sondern auch alle möglichen anderen Arten des mündlichen Vortrages könnten hier versucht werden.

Und was ich Ihnen hier auszumalen versuche, das ist nicht lediglich utopistische Zukunftsmusik, das ist zum Teil schon in Düsseldorf bei den obengenannten Morgenfeiern zur Ausführung gebracht worden. Welch eine Fehrsicht bietet sich damit selbst für den Realpolitiker in theatralibus. Man könnte Platos Dialoge teilweise vorführen, könnte indische und chinesische Stücke in Ausschnitten wiedergeben. Einen kleineren Fundus müßte natürlich jede staatliche Theaterakademie haben, wie auch jede Universität ihr — roh ausgedrückt! — Betriebsmaterial besitzt. Zudem dürfte man ja auch mit einigen Einnahmen aus dem Publikum rechnen.

Weiter: Man könnte Aeschylos, Sophokles und Euripides in ihren unbekannteren Stücken bringen, könnte Aristophanes und die spätere attische Komödie bruchstückweise

aufführen, Terenz und Plautus, die nie gesehenen, uns darstellen. Man könnte das Buch Ruth und das Hohelied zum Vortrag bringen, könnte die alten Mysterienspiele wiederaufleben lassen und eine Stunde lang Roswitha von Gandersheim zuhören. Man könnte Lieder der Troubadours erklingen lassen und Werke der Zeitgenossen Shakespeares. Dialoge von Diderot könnten wechseln mit Einaktern Goldonis und Gozzis. Man könnte Voltaire so gut wie Alfieri oder Calderon und Moreto oder d'Annunzio aufführen. Diesen Sonntag würden wir ein Stück von Sheridan sehen können und den folgenden zwei Akte von Lope de Vega und wieder später eine Komödie Machiavellis oder dramatische Szenen Puschkins oder Gobineaus. Man könnte Hans Sachsens Schwänke bringen und Bruchstücke aus Gryphius, Christian Felix Weiße, Lenz, Klingner und Wagner. Man könnte Singspiele Goethes aufführen und die unbekannteren Stücke des jungen Schiller, Hebbels und Kleists, oder die verschollenen Werke Liedes, Körners, Schlegels, Heines oder Literatürkommödien Platens. Man könnte Lenau, Immermann, Hölderlin, Grabbe, Eichendorff, Chamisso auf der Bühne versuchen. Man könnte auch ins Moderne übergreifen und kaum aufgeführte Einakter von Schnitzler, Hartleben, Hofmannsthal darstellen — z. B. ‚Reigen‘, ‚Lore‘, ‚Die Hochzeit der Sobeide‘ — man könnte unbekannt gebliebene Dichter zum dramatischen Schaffen anregen und Auferweckungsversuche mit halb oder ganz toten ‚guten alten‘ Stücken machen. Man könnte Wilhelm von Scholz,

48 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

Paul Ernst, Bollmüller, Schmidtbonn, Martin Greif, Glaischlen und Carl Hauptmann u. a. aufführen, könnte Dehmels ‚Lucifer‘ oder Eulenberg’s ‚Anna Waleroska‘ — es war ein ganz toller Traum! — agieren und personifizieren. Man könnte die seltensten Leckerbissen von den ersten Sanskritdramen und den altfranzösischen Schwänken bis zu den ultramodernsten dramatischen Produktionen aller Länder aufstischen. Man könnte, man könnte, man könnte — — —“ Ich schwelgte im herrlichsten Vorgeschnack aller dieser köstlichen Erlesenheiten wie ein Feinschmecker beim Duft seiner Lieblings Speisen.

Da auf einmal erwachte ich jählings. Holzbock war bei meinen Schwelgereien eingeschlafen. Sein Schnarchen hatte mich aufgeweckt.

II. Kritische Versuche

Hütet euch vor Hebbel!

Eine Warnung für unsere jungen Dramatiker.

Der Segen, den ein Genie über die große Masse seiner Nation bringt, hat oftmals seinen Schatten in dem verderblichen, hemmenden oder gar schädlichen Einfluß, den es auf die mit ihm strebenden Künstler seiner Zeit oder die Nachfahren in seiner Kunst ausübt, die der geistigen Übermacht des Meisters erliegen, indem sie ihm nachahmen. So hat Michelangelo die ganze bildende Kunst Italiens bis auf unsere Tage, nach einem Ausspruch Segantinis, der's am besten wissen mußte, gelähmt, weil seine starke Eigenart manchen, der nach ihm malte oder meißelte, ergriff, unterjochte und, ihn um seine eigene Persönlichkeit bringend, zur „michelangelesken“ Manier verführte. So hat die „Shakespearomanie“ (von Grabbe schon 1825 am eigenen Leibe erkannt und beschrieben) mehr Kräfte, Talente und Seelen verwoßt und vernichtet als alle übrigen Kunst-Manien und Krankheiten zusammengenommen. Und so ist schließlich, um das letzte Beispiel aus einer dritten Kunst zu nehmen, die Wirkung Wagners auf unsere heutigen Komponisten eine ebenso gewaltige wie

zauberhaft verderbliche. Es ist bezeichnend, daß der Einfluß eines genialen Künstlers auf seine Gefährten oder Schüler um so größer und mächtiger sein wird, je stärker die persönliche Eigenart oder die ganz besonderen Merkmale dieses Genies hervortreten und den Schwächeren blenden und bannen. Wie denn beiläufig die Einwirkung Goethes, dieses Meeres aus vielen Flüssen, durchweg eine viel schwächere, stillere und weniger schädliche gewesen ist als etwa die der genannten drei Gewaltigen, deren Ecken und Eigentümlichkeiten mehr ins Auge springen und leichter und stärker den Nachstrebenden in Versuchung führen.

Ein solcher Verführer mit einer stark ausgeprägten Eigenart und darum von größter Gefährlichkeit für die von ihm Beeinflussten ist Friedrich Hebbel, in dem das literarische Deutschland zu Anfang dieses Jahrhunderts seinen größten Dramatiker verehrt. Und es ist zu befürchten, daß, wenn sein Werk und seine Form als Grundlage jedes weiteren dramatischen Schaffens bei uns gepriesen werden, wie es in fast täglich neu erscheinenden Broschüren und Artikeln über ihn geschieht, die Wirkung Hebbels auf unser Drama zur Verknöcherung, zum Barock und zum völligen Verfall führen wird.

Zunächst hat sich Hebbels Übermacht rein als Intelligenz dadurch erwiesen, daß seine Ansichten über die dramatische Kunst, seine „Theorien über das Drama“ heute wohl von der gesamten Kritik wenn nicht verstanden, so doch verehrt, wie Worte des Evangeliums oder wie vor Lessing die Sätze des seligen Aristoteles angeführt und zur Nach-

ahnung empfohlen werden. Schon Emil Kuh empfand diese geistige Überlegenheit Hebbels als eine Gefahr, als er ihn in den Tagen des Zwistes zwischen beiden ein „Gedankenraubtier“ nannte, dem er später dann allerdings völlig wieder zum Opfer gefallen ist. Aus dieser Überlegenheit des Verstandes bei Hebbel ist wohl auch die seltsame Beeinflussung zu erklären, die Otto Ludwig, diese erste Dichterleiche auf dem Wege Hebbels, durch den erfuhr, dem er sich immer wieder, wie Laotsoon der Schlange, vergeblich zu entziehen suchte, den er sogar mit dem gräßlichsten theoretischen Schimpfwort einen „Nichtdramatiker“ schalt, um schließlich sogar in der Wahl seiner wenigen tragischen Stoffe in die Abhängigkeit Hebbels zu geraten. Je mehr ein dramatischer Dichter, wie eben Otto Ludwig, zum Grübeln über die Kunst, die er betreibt, neigt, je mehr in ihm die Reflexion die Naivität, um Schillers Worte zu nehmen, überwuchert, um so mehr ist er für den Einfluß Hebbels als einer Krankheit empfänglich. Bleiben wir zunächst bei der Einwirkung Hebbels auf die Richter in ästhetischen Dingen, die ihn heutzutage als Kenner und Lehrmeister in der dramatischen Kunst mit dem gleichen Ungestüm feiern, wie ihre Vorgänger ihn seinerzeit als Stümper und ungeschickten Lehrling verspotteten. Seine mit dem Wesen und dem Stil des Dramas sich befassenden theoretischen Aufsätze, die jetzt als Bibel für alle Dramatiker gepriesen werden, sind zum Teil polemisch gehalten (gegen Professor Heiberg, gegen Julian Schmidt usw.), zum Teil pro domo geschrieben,

um seine Stoffe und ihre besondere Behandlung vor sich und vor den Rechtsprechern über den Geschmack seiner Zeit zu rechtfertigen. Diese theoretisch-ästhetischen Arbeiten Hebbels beruhen in der Hauptsache auf dem Studium der Philosophie und Ästhetik Hegels, die recht dazu geschaffen war, einen dialektischen Geist wie Hebbel gefangenzunehmen. Er hat dies selbst mehrfach abgestritten, ja hat gelegentlich gegen Hegel polemisiert, aber ein Vergleich mit den Philosophen, ja selbst mit dem deutsch-lateinischen Stil Hegels, der damals übrigens das ganze denkende Deutschland beherrschte, beweist die starke geistige Abhängigkeit Hebbels von diesem „dunklen Unsinn-schmierer“, wie ihn Schopenhauer in heiligem Zorn genannt hat. Ja, während Goethe, wenn er schuf, die philosophisch-ästhetischen Errungenschaften eines Kant als selbstverständlich und darum lästig abstreifte, während Schiller ihnen immerhin noch kritisch gegenüberstand, geriet Hebbel völlig in das ihm so vertraute numerierte Labyrinth Hegels; und niemals hat ein Dichter sich mehr an seinen Komplementärphilosophen gehalten. Hegels ganzes philosophisches Verfahren oder seine Technik mit These, Antithese und Synthese war ihm ja geradezu aus der Seele gesprochen; und fast alle Einfälle Hebbels, von denen seine „Tagebücher“ strotzen, beruhen im letzten Grund auf der Anwendung dieser erhabenen und lächerlichen Spielerei. Dieses ewige „Mit-drei-Kugeln-Werfen“, die zum Schluß zusammen wieder aufgefangen werden, ermüdet schließlich mehr, als es ergötzt; jeder Leser der

„Tagebücher“ wird es an sich erfahren haben. Und es vernichtet das Selbstdenken, das Beste, was man überhaupt vom Lesen hat, weil es eben jede Kopfarbeit eines Dritten ausschließt, da ihm alles schon vorgemacht, vorge-dacht wird, so daß die häufige Lektüre der „Tagebücher“ Hebbels eine geisttötende, weil überfütternde Beschäftigung ist.

Die These oder die Formel, die für Hebbel aus seinen theoretischen Untersuchungen über das Drama und die Tragödie erwachsen ist, hat er in ihrer Quintessenz wohl am schönsten in den Distichen „An den Tragiker“ ausgedrückt, die so lauten:

„Pacfe den Menschen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt,
Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem
Kampfe,

Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert!
Aber ergreife den Punkt, wo beide noch streiten und hadern,
Daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe ent-
schwebt.“

Das ist, in Verse gebracht, die dramatische Formel Hebbels, die Lehre von der Idee des Individuums und der Idee des Universums oder Absolutums (Hegel), welche beiden Ideen sich im Drama wie zwei Kreise berühren und dann schneiden müssen. Dies ist das Rezept, das nach der Ansicht unserer meisten Kritiker einfach befolgt werden muß, um ein gutes Drama zustande zu bringen. Es ist, wie

man sieht, ein ziemlich allgemein gehaltenes Programm, ein ästhetischer Lehrsatz, wie ihn Hebbel für sein Drama post hoc oder propter hoc aufgestellt hat, der das Gebiet des Dramatischen eng begrenzt und eigentlich nur auf den Punkt im Ei beschränkt und alle Blätter und Früchte und Zweige vom Baum abschneidet, um seine kahle Form klar zu zeigen. Dazu kommt, daß diese dramatische Grundformel, wie übrigens alle ästhetischen Grundsätze, mögen sie sich noch so stabil dünken, höchst labiler Natur ist. Indem ihre Anwendung doch immer wieder von dem Erkenntnisvermögen oder der „Weltanschauung“ des sie befolgenden Dramatikers abhängt, der „die erhabene Stunde“, das „Gesetz, das seinen Helden erhält“, oder „das höhere, welches die Welten regiert“, immer wieder nach seinem Herzen als seiner Normaluhr oder nach dem Grade seiner Erkenntnis berechnen und richten muß. Diese Erkenntnis aber ist ganz abhängig wieder von der philosophischen Erkenntnis seiner Zeit, so daß uns Heutigen, zum Beispiel, schon die beiden Gesetze des Einzelnen und der Welten, die Hebbel sah, in eins zusammenfallen und wir bereits ein ganz anderes tragisches Empfinden haben.

Darum wird jeder Tragiker den für ihn „fruchtbarsten Moment“, wie Lessing ihn beim Maler nannte, anders sehen und anders gestalten. So daß die ganze Schulweisheit Hebbels, wie sie in diesen Distichen und in seinem „Wort über das Drama“ oder in seinem „Vorwort zur Maria Magdalena“ widerklingt, darauf hinausläuft, daß das Drama dramatisch sei. Diese richtige, weise For-

derung aber auf eine Grundformel, die für alle Dramen gelten muß, zu bringen, ist Blödsinn oder Wahnsinn. Wie es denn selbst für die Architektur, diese Dramatik der Materie, keine allgemeine Grundformel, keinen Einheitsstil gibt, und der Baumeister, wie jeder Lehrling weiß, bei einem Gebäude die Statik auf Wahrscheinlichkeitsrechnung gründen muß. Wieviel mehr noch (Hebbel, höre dies in deinem Grabe!) muß dies erst bei der Dramatik geschehen, wo Menschen und nicht Steine das Baumaterial sind. Darum erscheint diese von Hebbel formulierte enge Erkenntnis von dem Wesen des Dramas höchst zwecklos, es sei denn, man gebraucht sie, um mit dieser toten Krücke alles, was lebendig einhererschreitet, zusammenzuschlagen. Wie dieses denn zuzeiten oft geschehen soll.

Zum zweiten paßt diese Formel, wie jüngst noch Paul Ernst mit Schmerzen feststellen mußte, nur auf äußerst wenige dramatische Kunstwerke und widerlegt sich damit eigentlich von selbst. Hebbel selbst hat sie in seinem stärksten Drama, in den „Nibelungen“, wo er dem ewigen Epos folgte, völlig umgangen. Solche allgemeinen ästhetischen Regeln, die fortwährend von Ausnahmen lächerlich gemacht werden, dürfen, wie alle „Wahrheiten“ nach Ibsens Wort, nicht älter als zwanzig Jahre werden. Nun aber fristet das Wort und der Begriff „Drama“ von Hebbels Gnaden, neumodisch geworden, sein zähes Dasein weiter, nicht anders, als ob die dramatische Kunst eine exakte Wissenschaft wäre. Dieses Wort prangt nun als Vogel-scheuche auf dem Ager der dramatischen deutschen Poesie

an der Stelle, wo einstmals die drei Einheiten des Aristoteles-Boileau standen, bis Lessing sie vernichtete. Gegen diese stumpfsinnige Tyrannei des Normaldramas, dieser modernen Meisterfingertorheit in Deutschland, kann nicht laut genug Einspruch erhoben werden.

Hebbels Ästhetik war eine lediglich für sich und zu seiner Sicherung gegen seine Gegner zurechtgemachte, eine leidenschaftliche Selbstverteidigung, die völlig ungeeignet ist, als Katechismus für andere Dramatiker zu gelten. Man denke nur an einen der obersten ästhetischen Grundsätze Hebbels, der von der Behandlung der Charaktere spricht, und den Otto Ludwig von ihm übernommen und übrigens nur zu einem kleinen Teil an Shakespeare bewiesen hat. „Die Charaktere“, sagt Hebbel, „dürfen in keinem Fall als fertige erscheinen, die nur noch allerlei Verhältnisse durch- und abspielen und wohl äußerlich an Glück oder Unglück, nicht aber innerlich an Kern und Wesenhaftigkeit gewinnen und verlieren können. Dies ist der Tod des Dramas, der Tod vor der Geburt.“ Man sieht: mit dem dunklen Wort „Drama“ wird man, wie zu des unseligen Gottschall Zeiten mit dem Wort „Handlung“, geradezu bange gemacht; und Molière allein mit seinen von vornherein fertigen Typen, dem Geizhals, Tartuffe, Misanthrop usw., widerlegt dieses Todesurteil Hebbels mit heiterem Lachen. „Ja,“ höre ich hier rasende Hebbelianer einwerfen, „das mag vordem verstatet gewesen sein. Aber seit dem Meister müssen eben seine ertungenen neuen dramatischen Grundsätze jedem weiteren dramatischen

Schaffen zugrunde gelegt werden." O, ihr törichten Gözendiener, wollt ihr eure scholastische Knechtschaft auch auf unser Theater, diese freieste Stätte für die Kunst, ausdehnen, auf der jeder bei uns seit Lessing das probieren darf, was er mag? Hat nicht gerade diese unsere Freiheit vom Regelbuch unsere Schaubühne lebendig erhalten, soweit sie nicht durch kapitalistische Unkultur oder Unzulänglichkeit des Betriebspersonals um ihren hohen Sinn gebracht wurde? Und soll Hebbels Art, zu dramatisieren, „a“ und „o“ für unsere Theaterdichter werden, so gebe ich euch mein Wort, daß in hundert Jahren unser Theater an Eintönigkeit eingegangen ist.

Das eine Beispiel von der verschiedenen Behandlung der Charaktere im Drama bei Hebbel und bei Molière mag zeigen, wie töricht es ist, einem Wort und einem Begriff, wie dem von Hebbel auf den Thron erhobenen „Drama“, absolute Macht beizulegen. Es lehrt gleichzeitig auch, wie die Technik des Dramas von jedem einzelnen Dramatiker verschieden gehandhabt wird, wie es für den Aufbau eines Dramas keine einzelne bestimmte Form gibt, und wie es, selbst für einen Hebbel, eine Vermessenheit und eine Torheit ist, eine solche Form festlegen zu wollen. Man gewöhne sich endlich doch in Deutschland daran, was Nietzsche allen mit fünf und mehr Sinnen Begabten vorgepredigt hat, daß die Ästhetik gar keine selbständige, sondern eine abgeleitete und angewandte Wissenschaft ist, daß man noch gar nicht oder immer wieder nicht weiß, was schön, noch gar, was dramatisch ist. Mögen immer-

58 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

hin unsere Geschmacksrichter, solche, die sich dafür ausgeben und die man vergessen wird, wie den Gerbinus, der bekanntlich E. T. A. Hoffmann wegen seines mangelnden Dispositionstalentes, das nichts bilden und gliedern konnte, nicht zu den richtigen Romanschreibern versetzte, mögen sie immerhin mit dem Kunstwort „Drama“, wie es Hebbel geschaffen hat, und wie sie es heute verstanden haben, wie die Schneider mit der Elle weiterhantieren. Aber die dramatische Produktion unserer Zeit selbst soll nicht an den Theorien Hebbels erkranken und erlahmen. Die dramatischen Dichter sollen nicht vor dieser bedeutenden Verstandes- und starken Überredungskraft Hebbels ihr Eigenes verlieren und, taub gemacht oder eingeschüchfert durch das Geschrei der ihm heute anhängenden ästhetischen Schriftsteller, ihre Dramen nach dem Leisten des „großen Dithmarschen“ zurechthämmern. Die Gefahren Hebbels für jeden durch den geschlossenen Bau seines Dramas Ergriffenen sind mannigfache. Er wird zunächst leicht dazu verführt, wie der Meister über dem Gerüst und Grundriß den Ausbau zu vernachlässigen oder den äußeren Rahmen, wie dies Hebbel mehrfach, so in „Herodes und Mariamne“, getan hat, liebevoller als das ganze Bild zu behandeln. Dies ist das Schulmeisterliche, Unkünstlerische, Gebundene bei Hebbel, daß er so oft und so deutlich in seinen Dramen als seinen Bildern von Menschen auf die Prinzipien hinweist, die er als ihr Erschaffer zugrunde gelegt hat, so daß wir uns immer wieder an den Knochen des dramatischen Skeletts bei ihm stoßen müssen. Seinen

Grundsätzen vom Drama und seinen Ideen zuliebe wird das Menschliche aus seinen Gestalten geopfert. Sie werden nur als Ornamente auf die Wand seiner Ideen, die sie klarmachen und „illustrieren“ sollen, hingemalt. So kommt es, daß seine Dramen reine Stilisierungen sind im Gegensatz zu der dem Leben zugewandten, meinerwegen „naturalistischen“ Art Shakespeares, zu dramatisieren.

Es ist oft fast unerträglich, anzusehen und anzuhören, wie der Denker Hebbel dem Dichter ins Werk hineinpflückt und der Demiurgos zu seinen Geschöpfen vernehmlich spricht: „Bis hierher und nicht weiter!“ Wo bei Shakespeare, bei Sophokles, ja bei Schiller (denkt an den letzten Akt von „Wallensteins Tod“!) die göttlichen Pausen sind, wo man das Schicksal über dem Helden wie über uns allen rauschen hört, da taucht bei Hebbel meist aus der Tiefe jener vermaledeite deutsche Zeigefinger auf, der anfängt, an dem tragischen Opfer vorbei ins Publikum zu weisen und zu predigen: „Seht ihr, das kommt davon, wenn einer seine Grenzen überschreitet!“

In dieser Deutlichkeit, mit der er sich vor seine Figuren hinstellt und in der er manchmal nur noch von Grillparzer oder von Schiller in seinen schwächsten Stücken (vergeßt den „Parricida“ niemals!) übertroffen wird, liegt Hebbels größte Schwäche. In diesem Punkte hat er von dem von ihm so vergötterten Shakespeare gar nichts gelernt. Das Moralische, „Zumoralische“, wie er es in einer Selbstkritik genannt hat, in seinen Stücken drängt sich immer wieder schön hervor und gibt seinem Drama die verführerische

60 Gölberg, Mein Leben für die Bühne

Rundung, die nicht lediglich dem Innern überlassen, sondern von dem Meister noch von außen dialektisch herumgeschmiedet wird. Auch hier zeigt sich Hebbel, wie in seinen „Tagebüchern“, als der, der alles macht, als ein Faktotum. Er weist dem Beschauer seiner Dramen nicht, wie vor ihm Shakespeare und nach ihm Ibsen, nur den zersprungenen Ring, den der Zuhörer selbst in seinem Innern zusammenbringen soll und will. Nein: Hebbel fügt ihn selber hörbar wieder zusammen, als sei es ein Verbrechen, einen Riß zu zeigen, der sich nicht wieder von selbst schlosse und schließen muß. Etwas von der konservativen Angst Hegels haftet ihm hierbei an, und es kommt ihm selbst nicht darauf an, den Sprung, den das ungezügelte Germanentum in die Welt riß, am Schluß der „Nibelungen“ mit dem Christentum, dem er den Sieg gibt, zu bepfastern, eine Lücke, die ihm kein Germane verzeihen mag.

Abgesehen von diesem Moralisieren und Räsonieren, einem Gift, das Hebbel in zweiter stärker Dosis in die deutsche Dramatik trug (die erste ward ihr von Schiller eingegeben), bedeutet er eine große Gefahr für den Epigonen in der Art und der Kunst seiner Motivierung. Flößt seine Moral vor allem dem wackeren Bürger und Staatsmenschen Ehrfurcht ein, so macht die Geschicklichkeit und logische Notwendigkeit, mit der er seine Charaktere motiviert, den stärksten Eindruck auf den denkenden Menschen. Hier ist alles (namentlich in der „Genoveva“, im „Gyges“ und in „Herodes und Mariamne“) Schritt vor Schritt berechnet

und gefolgert. Könnte man sein Verfahren im Motivieren in Zahlen übersetzen, seine glatt ausgeführten Rechenexempel würden jeden Mathematiker ergötzen. Punkt für Punkt führt er seine Figuren und an ihnen die Handlung weiter. Keine Zufälligkeiten des Lebens, wie sie bei Shakespeare immer wieder vorkommen (Beispiele: das Nichtüberbringen des Briefes des Lorenzo an Romeo, die Ermordung des Polonius durch Hamlet und so weiter), noch Zufälligkeiten des Charakters (das klassische Beispiel: die Todesfurcht des Prinzen von Homburg) stören bei Hebbel die glatte Rechnung. Mit eiserner Notwendigkeit seiner logischen Prinzipienführung, nicht etwa der Natur seiner Geschöpfe verläuft alles in seinen Dramen wie auf dem Papier; Individuum und Universum werden in Proportion gesetzt und dann aneinander aufgelöst, bis kein Rest mehr übrigbleibt. Die Helden Hebbels werden sämtlich dialektisch von ihm umgebracht und mit spitzen Thesen und Antithesen totgeschossen; nie werden sie einfach von dem Schicksal, in das sie verknötet sind, abgewürgt, sondern mit Gründen langsam, Glied vor Glied, von ihrem Dichter kalt oder stumm gemacht. Man braucht nur an den entsetzlichen dialektischen Schluß von „Agnes Bernauer“, sonst einer der prächtigsten Schöpfungen Hebbels, oder an die rein vernunftmäßige Abschachtung des Randaules zu denken, um das zu verstehen. Und der tiefe Ausspruch Nießsches, dem Hebbel übrigens stets ein Fremder blieb, in seiner ersten Arbeit: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik!“ (hört!), wird einem auf einmal ganz klar;

62 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

ich meine den Ausspruch, den Nietzsche an Euripides im Gegensatz zu Aeschylos beweist: „Die Dialektik war und ist der Tod der Tragödie.“

Zum Teufel mit der gepriesenen Ebenmäßigkeit oder „Geradlinigkeit“, wie man jetzt sagt, in den Charakteren Hebbels, zum Henker mit der strengen logischen Gesetzmäßigkeit im Aufbau seiner Handlung, und zum Satan mit der regeldestruktivmäßigen Kausalität, mit der er seine Menschen zur Welt oder zum Schicksal bringt! Ich will nicht die Drähte sehen, an denen der Dichter seine Geschöpfe in der Hand hält. Ich will, daß diese Geschöpfe wie Blumen oder Bäume in die Welt hinauswachsen und nicht nur dem Sinn, sondern auch dem Irrsinn des Daseins wie wir Menschen alle unterworfen sind. Ich will nicht immer als Horizont über ihnen die philosophisch erworbene Weltanschauung des Dichters schauen, unter der die Menschen Hebbels wie gebückte und gedrückte Riesen einhergehen bis sie sich den Kopf an ihr zerstoßen. Ich will nicht das Uhrwerk aus ihnen herausgenommen sehen und mir vor-demonstrieren lassen: Bei so und so beschaffener Veran-lagung muß dies Individuum so und so auf sein Geschick reagieren. Ebenfowenig wie ich bei einem Schnitzwerk noch die Hobelspäne schauen möchte, die an ihm waren. Ich will auf der Bühne gar nicht durchaus immer die übrigens höchst problematische Gesetzmäßigkeit des Geschehens im Menschen und außer ihm beweisen hören; die streng logisch aufgebauten Charaktere des Dramas, die jeder Dandy im Theater verlachen kann; wirken schließlich leicht

langweilig, flach, schematisch und unlebendig. Was Jean Paul der Unendliche schon mit Schmerzen oft bei Schiller, so in den „Piccolomini“, feststellte. Das ist ja der ewige, bis heute noch nicht abgeblaßte Reiz Shakespeares, daß er die Menschen mit ihrem Für und Wider, mit ihren unlogischen Verkürzungen in ihrem Charakter und den gewaltsamen, tiefer als „die reine Vernunft“ vermittelten Übergängen, mit ihren Schrullen und ihrem „Spleen“, mit ihren sie selbst überraschenden plötzlichen Veränderungen in ihrem Wesen aufgezeichnet hat. (O Percy, o Lear, o seltsame Ophelia!) Daß er, mit einem Wort, nicht alles in ihrem Charakter vernunftgemäß verbunden hat, daß er ihre Widersprüche nicht scheute, und daß er nicht immer alles „motiviert“ hat.

Hebbel konnte sich darin gar nicht genug tun; und hier ist ein Grund dafür, warum seine Werke dem Theater so lange ferngeblieben und noch heute nicht eigentlich volkstümlich geworden sind. Goethe hat den Fehler des Zuvielmotivierens für die Bühne in einem bekannten Gespräch mit Eckermann richtig erkannt, in dem er seine „Natürliche Tochter“ „eine Kette von lauter Motiven nennt, was auf der Bühne kein Glück machen könne“. Hebbels Menschen und Werke sind nun geradezu mit fortwährenden Motivierungen aufgepumpt, die sich meist in Monologen entladen oder in dem für uns heute, außer etwa bei kurzen komischen Pointen wie bei Shakespeare, wie bei Molière oder der Stegreifkomödie, unleidlich gewordenen „Beiseitesprechen“. Vor allem „Herodes

64 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

und Mariamne“ ist eine Kette von unzähligen ineinander wie Zahnräder eingreifenden oder aufeinander folgenden Motivierungen; und ich behaupte dreist, daß nur ganz wenige Menschen im Theater diesem verästelten und verschlungenen seelischen Prozeß stets und ganz genau folgen können. In diesem Stück wirkt die ausgetüftelte Motivierung bis zur Unnatur ärgerlich und schädigt die edle tragische Wirkung, die mit dem Problem gegeben war. Große Leidenschaften durch kleine Beweggründe zu motivieren, erscheint uns im Theater, wo unser Gefühl oft schneller läuft und lauter spricht als unser Verstand, überflüssig und lächerlich. Wie denn etwa Jagos Haß gegen Othello oder Buttlers Neid auf Wallenstein uns viel wahrscheinlicher einfach aus ihrem Wesen gemacht wird, das eben ein Teil von uns selbst ist, als durch die nebensächliche äußerliche Motivierung, daß der Mohr dem Weibe des Jago nachgestellt oder daß der Generalissimus den Brief, in dem Buttler um den Grafentitel bat, nicht beim Kaiser befürwortet hat. („Wallensteins Tod“, zweiter Aufzug, sechster Auftritt, eine auf der Bühne für uns heute geradezu komisch wirkende Szene.)

Laßt euch nicht, ihr dramatischen Dichter, um euch wie einstmals Hebbel anzureden und zu beraten, durch sein Beispiel oder durch die klugen Worte derer, die seine Theorie jetzt preisen, verführen, alles oder möglichst viel in euren Dramen zu motivieren! Laßt euch nicht zu Advokaten eurer Geschöpfe machen, sie zu erklären oder zu verteidigen! Laßt euch nicht dazu überreden, das Leben,

dies vielgestaltige, wechselnde Ungeheuer um euch und in euch in eine ganz bestimmte fünfeckige Form zu bringen! Sucht nicht krampfhaft nach einem Problem und schiebt nicht allem eine „Idee“ unter, jene vermünſchte deutſche Krankheit, die Goethe, der völlig immun gegen ſie war, für alle Zeiten verlacht hat! Denkt nicht immer, wenn ihr an eurem Drama baut und malt, an den Grundriß noch an den Rahmen, der darum kommen ſoll, und den eure jeweilige Weltanſchauung, die von der Hebbels ſo verſchieden ſein muß wie 1920 von 1850, von ſelbſt darum legen wird. Laßt euch geſagt ſein, daß Hebbels dramaturgiſche Regeln, ſofern ſie nicht äſthetiſche Elementarregeln ſind, nur für ihn und ſein Werk paſſen, und daß der Philoſoph Hebbel, der dieſe Formeln für ſich und ſeine Zeit als Wahrheit erkannt hatte, dem Künſtler und Bildner Hebbel nur geſchadet hat. So, wenn er ſeine Fabel auf Grund ſeines Problems, das er ihr unterſchob und hineintob, vernachläſſigte. Dies iſt der zweite Grund, warum er auf dem Theater noch nicht populär geworden iſt und es nie werden wird. Hebbel verachtete, die einzigen „Nibelungen“ wieder ausgenommen, über dem Problem, das er darin ſah, die äußere Fabel, den Mythos, der nach Ariſtoteles den wichtigſten Beſtandteil der Tragödie ausmacht. (Übrigens iſt es nicht unwahrſcheinlich, aus der Wahl ſeiner Stoffe zu ſchließen, daß Hebbel, der Auto-didakt, das Wort Mythos des von ihm eifrig durchſtudierten Ariſtoteles in unſerem ſpäteren feierlichen Sinne nahm. *Ὁ μῦθος* heißt zunächſt einfach „Erzählung“,

„Gerede“.) So wurde Hebbels Dramatik schließlich, analog der Musik Wagners, eine Programmdramatik, indem er immer darauf sann, seine Menschen auf ihre (oder besser: seine) Ideen wie Blumen auf Draht zu ziehen, seine Fabel, die er fand, in ein Problem zu bringen und Spiel und Gegenspiel noch sogar ideell weiter dadurch zu vertiefen, daß er in ihnen zwei ganze, einander widerstrebende Kulturen gegenüberstellte (so in der „Judith“, so in „Gyges“, so in den „Nibelungen“). Diese drei hyperdramatischen Forderungen Hebbels, fliehe sie, Dramatiker unserer Zeit, als Fußschlingen, die dich unbedingt zu seinem Epigonen machen, und fürchte sie, wie der Christ die Sünden wider den Heiligen Geist, weil sie deine Kunst in Fesseln und Regeln legen wollen!

. . . Und nun, kluger Friedrich Hebbel, du nicht unwert unserer anderen großen Friedrichs, laß uns nach dieser Schachpartie einander die Hände drücken! Du weißt, wie ich dein System als Schola dramatica verachte und wie ich dich als Künstler verehere.

Über den Unwert der Tageskritik

Da konntest du das große Bild des Ansehens erblicken: „Dem Hund im Amt gehorcht man.“
König Lear.

Seit Sudermanns verunglücktem Feldzug wider die deutsche, richtiger die Berliner Theaterkritik, der in seiner bekannten Abhandlung über „die Verrohung der Kritik“ zum Ausdruck kam, hat keiner es wieder gewagt, den Kampf mit dieser großen Macht, aufzunehmen. Sudermanns Angriff mußte mißglücken, weil er die bestehenden Dinge vom Standpunkt einer überlegen tuenden, nicht angebrachten Moral behandelte, und dann vor allem, weil er diese schwarze Gefahr rein persönlich nahm. Es nützt nichts, ein paar Theaterkritiker als böse Buben herauszunehmen — Sudermann hatte zudem noch das Mißgeschick, gerade die drei begabtesten Theaterbeobachter und Beurteiler Berlins zu packen — und der Hydra ein paar Köpfe abzuschlagen. Es ist auf jeden Fall zu vermeiden, mit großen Worten als Streiter für die Idee und die Ideale in den Kreuzzug zu ziehen und dann auf einmal zum Gelächter des Olymps für die eigene Haut und das eigene zerzauste Hemd zu kämpfen. Es handelt sich bei einer Fragestellung über das Wesen oder Unwesen der Tageskritik, insbesondere der

68 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

Theaterkritik, gar nicht um die betreffenden Herren, die heute, meist stöhnend und ohne inneren Trieb, dies Handwerk zufällig betreiben. Der Wert dieser Kritik muß in und an sich selbst bestritten werden, das lächerliche Sphinxrätzel ihrer Macht muß gelöst werden, um sie zu zwingen, sich selbst in den Abgrund des Komischen zu stürzen, in den sie bisher ihre Opfer hineingeworfen hat.

Sehen wir diesem Tier ein wenig in seine Augen hinein und unterhalten wir uns eine Weile so freundschaftlich mit ihm, wie es bei dieser Bestie möglich ist, so muß ihm zunächst einmal gesagt werden, wie unsäglich leicht eigentlich die Kritik als Beruf zu treiben ist. Nicht als ob es leicht sei, ein kluger Mann zu sein. Die von Sudermann Gereizten konnten sich damals nicht genug tun, die größere Entwicklung dieses Organs, des Intellekts, bei ihnen über die sogenannten „Schaffenden“ zu betonen. Aber was bewiese das selbst? Die Schöpfungen der Kunst sind doch nicht nur dem Tribunal des menschlichen Verstandes unterstellt. Braucht Dünker mit seinem Gehirn erst Goethe zu beweisen? Kann ein Drama gesetzmäßig restlos begutachtet werden wie eine Chemikalie? Könnte selbst ein Aristoteles uns Shakespeare zertrümmern? Ebensovienig, wie Lessing der „Phädra“ eine Zeile ihrer strengen Schönheit rauben konnte. Was von dem Verstand an einem Kunstwerk gefaßt wird, ist bekanntlich immer nur ein kleiner Teil von ihm, etwas Äußerliches, Definierbares oder das Technische. Das Undefinierbare, Geheimnisvolle, meist der Hauptreiz eines Kunstwerkes,

entzieht sich der Zerlegung mit dem bloßen Verstand. Und was das Technische angeht, glaubt das Gros unserer Theaterkritiker wirklich, von dieser Technik des Bühnenschriftstellers mehr zu verstehen als Sudermann oder Otto Ernst, um die am meisten Angegriffenen zu nehmen, die seit Jahr und Tag nichts anderes tun, als sich mit dem heutigen Theater und seinen Wirkungen auf unser Publikum zu beschäftigen?

Oder nimmt der Durchschnitt der Theaterkritiker — nur dieser steht zur Erörterung — sein Recht auf Beurteilung der vor ihm auftretenden Bühnendichter etwa aus sittlichen Gründen her? Haben für Geld und nur aus diesem Grunde Schreibende das Recht, über andere Menschen verächtlich zu reden, die aus dem gleichen Grunde für das Theater arbeiten und sich kein Gewissen daraus machen? Ist es nicht oft ein Schauspiel zum Totlachen, Reineke als Richter zu sehen? Ist es nicht viel schwieriger, einen müden Haufen Menschen lachen oder weinen zu machen oder selbst nur drei Stunden lang nicht zu langweilen, als hinterher aus dem Schelm einen kleinen Essai oder ein paar Spalten voll zu machen? Nein, seien wir einmal ehrlich, wie trunksene Auguren, alle, die wir jemals Kritik geschrieben oder getrieben haben, daß das ein jämmerlich leichtes Gewerbe ist. Zumal, wenn kritisieren nur mehr „verreißen“ heißt oder es, wie heute bei manchen Kritikern nur darauf ankommt, die Komödianten oder Stückfabrikanten möglichst lächerlich zu machen. Wozu die plebejische Unsitte gehört, die übrigens unter anständigen Re-

zenfenten so verpönt sein sollte wie unter leidlich Erzogenen das den Fisch mit dem Messer Essen oder das Kartoffelzerschneiden, ich meine die Unsitte, den Inhalt eines Stückes ironisch oder sozusagen komisch wiederzugeben. Denn man nenne mir das Stück Shakespeares oder Schillers, das sich nicht lächerlich erzählen oder klein machen ließe!

Daß es schwerer ist, eine Stange als eine Kritik zu schreiben, weiß jeder, der je beides versucht hat! Daß es leichter ist, einen „Demetrius“ zu beurteilen als ihn besser zu machen, bewies uns Hebbel selbst. Und daß der Ausspruch Lessings, daß er seine dramatischen Erzeugnisse nur seinem kritischen Vermögen verdanke, ein frommer Selbstbetrug war, ähnlich dem Glauben einer Frau, daß sie durch den bloßen Gebrauch einer Franzensbader Kur ganz ohne eine hinzukommende Schöpferkraft ein Kind bekommen könnte, sah schon Goethe ein. Denn selbst bei einer so erlernbaren Sache wie der Regieführung ist eine schöpferische Betätigung um die Strecke mühsamer und schwieriger als eine kluge Beurteilung, wie beim Malen der Weg von Auge zur Hand. (Man denke an den Fall Hermann Bahr als Theaterbeobachter und als Regisseur.)

Drum ist das Präzeptorverhältnis des Tages- oder Nachtkritikers zu seinem ihm zugeordneten Produzenten, das nach der Prüfung zum Verteilen der Zensuren über die „dummen Dichter“ berechtigt, im Grunde ebenso lächerlich wie widerwärtig. Man weiß nicht, wann Schmock unangenehmer ist, wenn er Kadelburg lächerlich macht, oder

wenn er Schiller rühmt. Die ganze Theaterkritik ist überhaupt nur ein Überbleibsel aus den Anfangszeiten der Zeitungen und dürfte heutzutage mit Zug und Recht wieder verschwinden. Schaden hat sie genug gestiftet.

Auch sollte jeder Kritiker von Wert sich Macaulays Satz zur Richtschnur seines Berufes machen: „Nur über das zu schreiben, was er mit Einschränkung loben kann.“ Alles andere tue er so kurz wie möglich ab, wenn ihm nicht über dem Quarkbreittreten eines Tages selber übel werden soll. Dies letztere, die Berufskrankheit der Kritiker, die bei den Bessern unter ihnen oft zur Selbstvernichtung führt, ist schon der Heilprozeß, den die Natur, diese große kritiklose Macht, mit jedem anstellt. Und aus ihm geht der eine als Mensch, der andere als Pharisäer hervor.

Wird es für viele sehr schwer, ja ist es für Pharisäer ganz unmöglich, zuzugeben, wie leicht das Kritisieren ist, so sieht jeder, der sehen will, doch ein, wie nutzlos eigentlich die ganze Kunststricherei ist. Dieser Fluch, der an dem Gewerbe haftet, drückt die meisten in bitteren Stunden viel mehr als jene genannte Berufskrankheit. Denn gegen die Krankheit des Zweifels und Ekels geimpft sind die meisten Regensenten durch das unerschütterliche Gefühl ihres höheren Wertes, kürzer gesagt durch ihre Selbstüberhebung. Daß er nutzlose Arbeit getan hat, das sagt sich aber fast ein jeder Theaterkritiker einmal am Ende einer jeden Spielzeit. Kadelburg lacht bei Empfang seiner Monatsabrechnung über jede Kritik, und Sardou in

seiner Villa und die seines Geschlechts und seines Gewissens tun das gleiche. Die wütendste Philippika gegen das „Husarenfieber“ mindert die Lantienmen der Verfasser um keinen Pfennig. Und wie ein Demosthenes ein dem politischen Untergang geweihtes Volk nicht retten konnte, so vermöchte eine gleich starke Persönlichkeit nicht, ein dem künstlerischen Bankrott verfallenes Volk durch Reden vor dem Ruin zu bewahren. Zehn „hamburgische Dramaturgien“ wiegen weniger als eine „Minna von Barnhelm“. Der vereinte Angriff der Theaterpresse gegen Sudermann hat keineswegs seiner Anziehungskraft bei unserem Theaterpublikum Abbruch getan. „Das Publikum ist es, das die Zeitungen redigiert“, oder jede Mode macht sich selbst, wie die großen Schneider von Paris und London wissen, die jedes Jahr ein Duzend Neuheiten bringen, von denen nur eine aufgegriffen wird. Und keiner vermag hier zu prophezeien, so wenig wie bekanntlich irgendeiner, und sei er noch so lange bei dem Theater, dort das Wetter machen oder das Schicksal eines Stückes vorherzusagen kann.

Die Komik der Kritik liegt ja darin, immer erst vom andern Morgen, „du lendemain“, zu sein. Die großen Ästhetiker kommen wie die Marodeure hinter den großen Dichtern, von Aristoteles, diesem ersten Schrittmacher der Genies an, bis etwa auf Otto Ludwig, dem schärfsten Schillergegner. Über die zu gleicher Zeit mit ihnen schaffenden Künstler täuschen sich die meisten Kritiker stets, falls sie sie nicht gänzlich übersehen. Dies Lied ist so alt

wie Homer. Und man braucht nicht an Shakespeare und seine zeitgenössischen Kritiker, die ihn kaum erwähnen, nicht an Rembrandt und seine ihn verkennende Zeit, überhaupt nicht an die Leidensgeschichte aller Großen zu erinnern, die von der Kritik, die mit ihnen lebte, ignoriert oder tot gequält wurden. Man braucht auch nicht alle die schiefen Urteile aus der jüngsten Vergangenheit gegen Wagner, Nietzsche oder Ibsen aufzulesen, um die berufsmäßige Kritik damit zusammenzuschlagen. Wie wohl durch dieses greifbare Mittel, durch ein planmäßiges Zusammenstellen all der falschen Sprüche von zu ihrer Zeit anerkannten Kunstrichtern dem Ansehen dieser Kunst bei der dummen Masse wohl am schnellsten der Hals gebrochen werden könnte.

Dies ist der Punkt, wo die Kunstkritik, die wir in ihren guten Absichten meist als nutzlos entlarvt haben, geradezu schadenbringend ist und wirkt. Hierher gehören alle die Justizmorde der Kritik, die großen Falschurteile zeitgenössischer intelligenter Kunstrichter, die das Lebenswerk eines jeden Genies in seinem Durchbruch, wenn auch nicht ganz aufgehalten, so doch oft jahrzehntelang gehemmt haben. Ein jeder mag hier der ihm bittersten, weil geliebtesten Beispiele gedenken. Ohne falsche Empfindsamkeit: Denn so wenig ein Stern durch die unrichtigen Beobachtungen und Prophezeiungen seiner Deuter in seiner Bahn beirrt wird, so wenig kann ein Genius durch das Geschrei seiner Gegner bestimmt oder in Verwirrung gebracht werden. Darum ist der Schaden, den verständnislose Kritik einem

Künstler zufügen kann, nur ein äußerlicher, noch nackter ausgedrückt, ein materieller. Denn den wahrhaft großen Schaffenden vermag kein falsches Urtheil aus dem Gleichgewicht mit seinem Genius zu bringen. Ja nicht einmal ein richtiges; denn er hängt in sich selbst und von sich selbst ab, und von außen kann nichts in ihn hineinkommen. Darum las Goethe keine Zeitungen mehr, weil er einsah, daß dies nur eine leere Belastung für ihn gewesen wäre, oder weil er, mit Ibsen zu reden, „den Zusammenhang nicht mehr fand“.

Und dies gilt für einen jeden Künstler, und selbst für den kleinsten. Denn der Kritiker kann ihm ebensowenig helfen wie ein Apotheker mit seinen Latwergen dem Kranken, der sich selbst nicht kurieren kann, und er kann ihn nicht anders schaffen oder aus dem Spulwurm eine Seidenraupe züchten. Seine Selbstkritik muß der Künstler ebenso aus sich selbst herausspinnen wie sein Werk. Man denke nur nicht, daß der Kritiker immer dem Künstler um das Wissen um seine Fehler und Mängel überlegen und klüger wäre. Nichts kann dümmer sein. Böcklin kannte sicherlich seine Schwächen ebenso gut wie etwa Meier-Gräfe, und Bürger schluchzte auf wie ein Hund, als er Schillers Rezension las, und sagte zu seinen Freunden: „Der Mann hat ganz recht. Ich wußte es längst.“ Aber der eine konnte doch nicht anders malen, und der andere konnte nicht anders dichten. Daß jeder wahre Künstler bei Vollendung seines Werkes vor Schmerz und Ungenügsamkeit aufbrüllt wie Achill bei der Leiche des Patro-

klus oder Kleist bei dem Tod der Penthesilea, davon ahnen die meisten Kritiker nichts. Sie fahren fort, das Neue gegen das Alte herabzusetzen, oder mit Hebbels Worten: „die Rose mit der Lilie totzuschlagen und Kirschchen vom Feigenbaum zu fordern“. So kommt es, daß man heute fast von jedem Theaterschriftsteller, den man danach fragt, zu hören bekommt: „Ich lese keine Kritiken mehr!“, oder daß Maler fortlaufen, wenn einer über ihre Bilder Flug zu reden anfängt.

Ist der Schaden der Berufskritik somit bei den Künstlern selbst meist innerlich gering, so ist er unendlich groß bei dem Haufen, der von ihr wirklich bedient wird, bei dem Publikum. Die meisten Menschen, die durch Nahrungs-sorgen gehindert sind, in Kunstfragen selbst zu denken und zu urteilen, sind hierin auf ein anderes Gehirn angewiesen, das Zeit hat, sich mit derlei nichtigen Dingen, über die man aber doch gern mitreden will, zu befassen. Das Gehirn nun, das wie ein Sammelbecken eine bestimmte Menge bedient, prägt die Urteile, die nun in den Mäulern seiner Pächterherren kursieren. Die geistlose Verflachung, die daraus folgert, daß viele einen für sich denken lassen, ist seit dem ersten Rezensenten immer wieder beklagt oder belacht worden. Diese Urteilsversandung nimmt von Tag zu Tag bei uns zu und ist die größte aller Gefahren des sogenannten freien germanischen Geistes. Kaum noch schämt sich einer, den Satz: „Man muß erst die Kritik abwarten“, auszustoßen und sich so in die Hammelherde einzublößen. Man macht sich bange mit

dem Popanz, den man doch selber aufgestellt hat. Dann werden die Urteile herumgereicht wie schmutziges Papiergeld, und keiner magt es, diese ganze faule Zauberei einmal zu verachten und zu verlachen. Falsches und echtes Urteil wird blind durcheinandergemengt und getauscht, denn der Gebrauch und die Verbreitung von Falsifikaten geht einem hierbei ja nicht an den Kragen, nicht einmal an die Ehre. Drum erhalten sich jene falschen Scheine, ich nenne nur „der ewig heitere Mozart“, „Ibsen, der Naturalist“, „Zola, der Pornograph“ usw. usw. jahrzehntelang im Kurs und sind fast zum Mythos geworden.

Nicht minder schädlich und verdummend für das Lesevolk ist die sogenannte positive Kritik, die sich in Erklärungen äußert. Diese Leichenwäscher und Totengräber der Künstler sind in unserer wahrhaft alexandrinischen Zeit wieder rührig am Werke. Die Warnung Schopenhauers, die er vor jede Universität nageln wollte: „Alles von und nichts über Kant zu lesen“, könnte man heute verhundertfachen. Schon wird Nietzsche zerkleinert und zerbeutelt und „dem Volke mundgerecht gemacht“, diesen Verlegerausdruck zu gebrauchen, und bald wird es mit Ibsen, mit Strindberg ebenso geschehen. Auch am „Faust“, besonders im zweiten Teil, der sich so leicht wie die Bibel liest, hat man noch immer nicht genug herumgedeutelt. Nur wenige trinken noch aus der Quelle selbst; eine lange Röhre mit allerhand Beigeschmack, der „literarische“ Kritiker als Erläuterer, muß das Publikum, das keine Zeit

hat, mit den Genies aller Zeiten verbinden. Und in unseren Bibliotheken häuft sich der kritische Kommentar an und verdeckt fast die ewigen Urschriften mit seinem Schimmel. Wann kommt endlich der neue Kalif Omar, der diesen Wust ins Feuer steckt und uns von dem Gößen der Kritik befreit! Wir wollen ihn mit „Hosianna“ empfangen.

Der Stand unseres Theaters während des Weltkrieges

Wenn man mit irgend etwas zu Beginn des Krieges rechnen konnte, so war es mit einer nationalen Wiedergeburt unseres Theaters. Ich hatte jedenfalls mit Bestimmtheit darauf gehofft. Nun, wo die ausländische Ware verpönt war, werden endlich die jungen deutschen Dichter sich auf unseren Bühnen entfalten können, hatte ich geglaubt. Man wird ein jedes deutsche Werk, das den geringsten Anspruch darauf hat, aufgeführt zu werden, hervorsuchen. Wird junge, jüngste Talente entdecken und feiern, manches sogar künstlich aufpäppeln und kleine Leistungen heraufschrauben und übertreiben. Was schadet es jetzt! Die Zeit ist gekommen, wo man dem nationalen Götzen auch auf der Bühne einmal in unerhörter Weise huldigen darf. Mag man ruhig heute übers Ziel schießen und auf der Suche nach frischer deutscher Kunst den oder jenen krönen oder als Messias ausschreien, der die Krone nicht verdient oder zu solch hohen Hoffnungen nicht berechtigt. Die spätere Zeit wird uns schon über seine weitere Würdigkeit, gepriesen zu werden, aufklären. Jetzt, in dieser bedeutungsvollsten Spanne unserer Geschichte, dürfen wir getrost einmal des Guten zuviel tun und uns

der innigsten, eifrigsten Pflege unseres künstlerischen Nachwuchses, unserer jungen Dichter, hingeben. Jetzt oder nie werden wir das deutsche Nationaltheater bekommen, das seit Lessings Tagen der Traum unseres Volkes und unserer Dichter war. Wie zu Athen zur Zeit der Perserkriege, da es um Sein oder Nichtsein der klassischen Republik ging, das Theater die Größe der Stadt des Theseus und ihrer Bürger widerspiegelte, so wird nun unsere Schaubühne das Bild des geistigen Deutschlands, wie es war und ist, auffangen und widerstrahlen. Ein würdiger Spielplan wird uns allerorts die Werke der großen toten wie die der aufsteigenden jungen Generation zeigen.

So hatten wir es gehofft. Aber von allen Berechnungen und Erwartungen, die man vor dem Kriege aufgestellt hatte, hat sich diese Hoffnung als die trügerischste gezeigt. Der Traum unseres Nationaltheaters ist wieder einmal zerronnen, gerade wo es um seine Verwirklichung am günstigsten zu stehen schien. Der einzige, der sich in diesen Jahren die deutschen Bühnen mit seinen unserem Volk völlig fremden Werken, die uns diese schwere Zeit noch verdüsterten, erobern konnte, war ein Ausländer. War August Strindberg, der nun nach seinem Tode auf unserem Theater zu seinem Ruhm kam. Für die junge deutsche Kunst ist zu keiner Zeit weniger getan worden als während dieses Krieges. Zu einer Zeit, wo unsere Kriegsmänner und unsere Seehelden tagtäglich Übermenschliches, Niedagerwefenes wagten, ist von unseren Theaterleitern im allgemeinen nicht so viel aufs Spiel gesetzt

worden wie jemals zu Friedenszeiten. Nie sind uns karglicher „kommende Männer“ beschenkt worden. Von unsern sogenannten Fronttheatern oder von den Bühnen, die wir im besetzten Gebiet unter militärischer Aufsicht betrieben haben, will ich lieber ganz schweigen. Weder ihr Spielplan noch ihre Kräfte sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, zu rühmen gewesen. Wenn wir uns als „Barbaren“ in den von uns okkupierten Ländern hätten ausweisen wollen, wir hätten es nicht schlimmer als durch die Theater, die wir dort unterhielten, tun können. Operette und allerleichteste Lustspielware waren fast das tägliche geistige Brot derer, die draußen für Germaniens Größe stritten. Und die Ausländer lernten uns nie schlechter und seichter in der Kunst kennen als in jenen Jahren, da wir als Sieger in ihren Ländern weilten, und preussische Offiziere, die bekanntlich alles können, dort, durch keinerlei Sachkenntnis getrübt, unsere Bühnen leiteten.

Der Zustand unseres Theaters während des Krieges war ein unwürdiger, und der schreiende Gegensatz zu dem heldenhaften, tragisch großen Ausdruck des kriegerischen Deutschlands machte ihn immer unerträglicher. Mit allen noch freien Kräften, so mahnte ich oft in dieser Zeit, müssen wir an der Hebung unserer Schaubühne arbeiten. Oder soll es wirklich geschehen, daß es dereinst von unserer Zeit bei unseren Urenkeln heißt: Das waren die Jahre, in denen Deutschlands Volkskraft und Tapferkeit am höchsten und Deutschlands Theater und Geistesleben am tiefsten standen.

III. Aus Shakespeares ewigem Figuren- kabinett

Shakespeare — Cervantes

Zu ihrem gemeinsamen dreihundertjährigen Todestag,
dem 23. April 1916

Am gleichen Tage war's, da die Vernichtung
Das irdische Gehäus der beiden brach,
Die gleich geweiht durch Geisterritterschlag
Ihr Leben ausgewirkt in ihrer Dichtung.

Ihr Werk riß in die Menschheit eine Richtung,
In deren Glanz ein jeder wandeln mag,
Der abgestoßen von dem rauhen Tag
Den Weg sich sucht in eigner krauser Richtung.

Die Wesen, die ihr Wunderhirn geboren,
Begleiten uns wie atmende Gefährten,
Die oftmals uns mit süßem Zuspruch nährten,
Wenn wir wie sie uns in der Welt verloren.

Sie lehren uns wie ihre Schöpfer beide,
Im Scherzen ernst zu sein und froh im Leide.

Horatio

Dem Freund meines Lebens geweiht

Er gilt als keine schöne Rolle, dieser Freund, dieser einzige Freund Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Hamlet von Dänemark. Die meisten Schauspieler langweilen sich in dieser Gestalt, die wert befunden ward, die Geheimnisse und Geufzer eines vor seiner Krönung verwickelnden Königs aufzunehmen. Und darum langweilen sie auch uns mit ihm. Selbst der Beste, den ich einst in seiner Haut gesehen habe, Reinhardts ausgezeichneter Menschenspieler Eduard von Winterstein, mußte nichts Rechtes mit dieser Aufgabe anzufangen und begnügte sich damit, eine müde vornehme Schwermut an uns vorüberzutragen. Es ist ja richtig, die Seele des Horatio bekommt durch eine der mächtigsten, tiefsten Begebenheiten der Bühne, durch die Kirchhoffszene im „Hamlet“, darinnen er die gefühlvolle Begleitung seines die Welt zerpfüßenden königlichen Freundes spielt, eine melancholische Färbung. Aber auch nur so viel, wie es zu dem Wesen und dem Gesicht jedes Edlen gehört, der sich auf dieser harten Erde seine Sohlen und Hoffnungen abläuft.

Im übrigen ist etwas über seiner Schwermut, die ihn von vornherein zum Lebensgefährten des schwarzen Prinzen ge-

eignet machte. etwas, was viel stärker ist als dieses äußere Gewand seiner Seele: das ist das unüberwindliche, das unverrückbare Freundschaftsgefühl für seinen Prinzen, dem er durch Verständnis verbunden ist. Auf diesen Grund seines Wesens muß der Schauspieler, dem das hohe Glück zuteil wird, einen Abend lang Horatio sein zu dürfen, seine Leistung stellen

Nie ist der Freund des Künstlers, des Dichters schöner, vorbildlicher gezeichnet worden als in diesem Manne, den der Himmel dem Prinzen Hamlet statt des Thrones, den er ihm versagte, geschenkt hat. Es ist nicht jedem gegeben, ein Freund sein zu können. Aber vollends zum Freund eines Dichters, wie Hamlet trotz seiner Verschen auf Ophelia bekanntlich gewesen ist, gehört neben der Herzenswärme noch eine Feinsühligkeit, die wenigen Männern eigen ist. Und er ist dabei ein Mann, nehmt alles nur in allem, dieser Horatio, kein weichlicher Begleiter, kein bloßer Anschwärmer Seiner Königlichcn Hoheit. „Denn du warst — als littst du nichts, indem du alles littest“, sagt sein Prinz von ihm: Worte, die als Grabchrift nur auf der Gruft der Stärksten des starken Geschlechtes stehen dürfen.

Sein Charakter sondert ihn von jenem Geschmeiß der Rosenkranz und Gölldenstern, das jeder Hof wie eine Fleischbank Fliegen heckt. Das hat der Menschenkenner Hamlet gefühlt, noch eh' er es geruoft hat. Er spricht ihn, bevor er ihn zum Mitwisser seines spielerischen Anschlags auf den König macht, folgendermaßen an, um

84 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

ihn noch einmal zu zitieren — wen zitierte man lieber als ihn? —:

„Seit meine teure Seele Herrin ward
Von ihrer Wahl und Menschen unterschied,
Hat sie dich auserforen.“

„Da fang mein Leben an, als ich dich liebte“, sagte ein anderer einst ähnlich zu seinem Gefährten.

Horatio schmeichelt seinem Freunde nie. Selbst nach dem geglückten Theaterspiel, der Liebhaberaufführung im Schloß, bei deren Anschauen der König sich verrät, als Hamlet ihn voll Stolz fragt, ob ihm dies Stück, dessen Regisseur und bester Mitspieler er war, nicht einen Platz in einer Schauspielergesellschaft verschaffen würde, gibt Horatio zur Antwort: „Einen halben Anteil.“ Gerade der Widerstand, den der Prinz bei diesem Manne fühlt, der ihm nicht nach dem Munde redet, fesselt ihn an Horatio bis zuletzt, wie er ihn von Anfang an angezogen hat. Er weiß, dieser Mensch wird ihm nie nachschwaßen wie ein Papagei Polonius, daß die Wolke dort am Himmel einem Kamel, einem Wiesel und einem Walfisch ähnlich sehe, oder wie das Hespüppchen und Streberlein Dstreck, der es im gleichen Augenblick sehr kalt und sehr schwül findet, weil Seine Hoheit der Prinz es befehlen. Hamlet verkehrt mit Horatio nur auf dem Wege der Bitte, der dringlichen Bitte, die nach Dichterart den Stärkeren, den Lebensgewandteren immer gleich mit den höchsten Anrufungen und dringendsten Notschreien beschwört.

Horatio ist auch kein bloßes Echo, das die Weisheiten und Geistreicheleien Hamlets gleichlautend, nur etwas matter widerhallt, wie er leider meist aufgefaßt und gegeben wird. Man achte darauf, wenn man, angeregt durch diese seine Betrachtung, sich wieder einmal mit ihm und seinem Prinzen beschäftigen sollte, wie er an vielen Punkten seinen Widerspruch leise oder auch laut erklingen läßt. Bis zu jener seiner tiefsten Bemerkung, die Hamlet vor dem Zertüfteln der Natur verwarnet, das ein Spundloch eines Bierfassens mit dem Staub Alexanders zupstopft: „Die Dinge so betrachten, hieße sie allzu genau betrachten.“

Aber er ist nie ein Schulmeister, unser Horatio, nie ein Sittenrichter und Moralprediger, wie es jener unleidliche, eiskalte, selbstgerechte Antonio im „Tasso“ ist, diese traurige Lieblingsfigur der Ethiker bei uns, die Goethe dem ärmsten Dichter zu allen Unglücken seines Lebens noch nach dem Tode angehängt hat. Horatio ist ein Freund, wie ich ihn all jenen Menschen und Künstlern wünschen möchte, die durch ihr empfindsames Herz den Pfeil und Schleudern des wüthenden Geschicks mehr noch als die anderen Staubgeborenen eine Blöße bieten. Mag Duodezstaatssekretär Antonio Montecatino, den die Geschichte nicht kennt, dem gleichfalls nur im Kopf eines Dichters gewesenen Horatio in Gerwandtheit und machiavellistischer Schlaueit überlegen gewesen sein, in einem war er ein vollkommener Stümper gegen ihn, das ist in dem Verständnis für ein solch kostbares, unerseßliches Instrument, wie es die Seele

86 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

eines Dichters darstellt. Lörchter ist wohl selten auf den feinen Nerven eines Poeten herumgespielt worden als von jenem „vielerfahrenen Mann“, der sich gern als Menschenkenner gibt und ehren läßt. Wie man mit einem Künstler umgeht, das hätte er von dem schlichten Horatio lernen können, über den er sich sicherlich hoch erhaben gedünkt hätte.

Ich muß gestehen, daß mich die Zartheit, mit welcher der Mann Horatio dem Wesen des Dichters begegnet, der in der Haut des Prinzen Hamlet herumwandelte, mehr ergreift als das meiste, was sich Heldentat nennt. Besonders rührend wirkt dies in der Kirchhofszene, wo er den verstörten Freund, der eben dem ihm sicher bereiteten Tod entronnen ist, wieder aufzurichten sucht. „Ein Spaziergang über die Gräber der Heimat“, denkt er, „wird den aus Land zurückgespienen bankrottten Königssohn am ehesten trösten. Die Toten tun dem verstörten Geist nichts mehr an. Sie verstehen ihn wie ich, der ich keinen Leidenschaften untertan bin und durch vieles Sinnen ein mildes Herz bekommen habe.“ Die kurzen Erwiderungen, die Horatio hier auf die bitteren Grübeleien des pessimistischen Prinzen gibt und die nüchtern auf dem Papier aussehen wie: „Ja, mein Prinz! — Nicht ein Lüttelchen mehr, mein Prinz! — Gerade so, mein Prinz!“ gehören zu den liebevollsten Worten, die zwischen Männern auf Erden gewechselt worden sind.

Er allein hat Mitleid mit dem kranken Prinzen, weil er allein Verständnis für ihn hat. Er weiß, ohne Lombroso

dieses gutes Buch „Genie und Wahnsinn“ gelesen zu haben, wie es in der Seele dieses Prinzen aus Genieland aussieht, der sich die gefährlichste Waffe, die einer im Kampf gegen ein übermächtiges Schicksal ergreifen kann, ausgesucht hat: Das Irrespielen. Er sieht durch die tragikomische Maske, die Hamlet anlegt, in das zerrissene Herz eines edlen Jünglings, der im Streit mit der Bosheit und den Ränken der Welt unterliegen muß. Er schweigt; er hält, ohne große Worte zu machen, die Treue, die er Hamlet zugesagt hat, und läßt sich zum Mitwissler eines Simulanten machen, weil er fühlt, daß dieser große Simulant der einzig ehrliche Kerl am Hof des verruchten Königs von Dänemark ist. Ein Wort von Horatio, das diesem König zugetragen würde, könnte Hamlets ganzes Spiel von Grund aus verderben.

Aber Horatio spricht es nicht, wie er es selbst unter der Folter nicht sprechen würde. Er hütet das Geheimnis, den Schlüssel zu Hamlets Wesen, und liefert ihn erst nach dem Tode seines Herrn aus, sofern man einem Fortinbras einen Geist wie Hamlet überhaupt klarmachen kann.

Literaten pflegen sich zuweilen gern für Männer der Tat zu begeistern und jenen tatkräftigen abenteuernden Prinzen von Norwegen, den glücklichen Erben Hamlets, auf Kosten des verträumten Prinzen von Dänemark hinaufzuschrauben. Es sind Geschmacksfragen, wen man lieber hat von den beiden. Lawrence Sterne beichtet einmal, daß er für sein Leben gern den edlen Ritter de la Mancha, Don Quichotte, auffuchen möchte, um ihm seine Hochachtung auszu-

drücken. Ich muß gestehen, daß ich häufig ähnliche Wünsche gegen Hamlet hege. Aber das ist persönliche Vorliebe, wie gesagt. Jedenfalls sind Hamlet und Fortinbras, den sein Dichter übrigens nur kurz skizziert hat, völlig inkommensurable Größen. Das Bild des Mannes, das sein Schöpfer gegen den Träumer Hamlet als festen Hintergrund malt, ist Horatio. Mit seinen Augen sieht er und sollen wir den Helden sehen, der durch dies Stück taumelt. Denn er allein weiß, wie alles dies geschah, und er allein kann reden, wie es zum Schluß heißt:

„Von Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich,
Zufälligen Gerichten, blindem Mord
Und Toden, durch Gewalt und List bewirkt.“

Horatio zeigt uns, daß man ein Mann sein und doch einen Dichter und sein Wesen verstehen und ehren kann. Ich hätte das himmlische Lächeln auf seinem edlen Gesicht sehen mögen, mit dem er die Superlative, die übertriebene Ausdrucksweise seines prinzlichen Freundes, diese: „Ich flehe dich an, Horatio! Ich beschwöre dich, Horatio!“ hingenommen hat. Und auch das leise zwischen Abwehr und Bestätigung spielende Lächeln, das uns seine Darsteller leider meist nicht zeigen, bei der Stelle, wo der Prinz ihn fast umbuhlt, um sich seiner Freundschaft fest zu versichern. Bis Hamlet selbst es gewahrt, dies seine Lächeln, und sich fast beschämt unterbricht:

„Du hast recht, mein Freund. Schon zuviel hier-

von!“ Da fühlt der einsame, arme Mensch, der Hamlet ist, daß dieser Mann dort ihm gegenüber ihm für alles einsteht, selbst für seine eigenen Sinne und für seine Vernunft, die zu schwanken beginnt. Denn der Prinz hat die Rolle des Verrückten so virtuos gespielt, daß er anfängt, an sich selbst irrezuwerden, und darum die Augen des Freundes zu Hilfe ruft, jene Augen, die diese Welt, die uns vorgemacht wird, klar wie der Tag widerspiegeln. Auch diesen höchsten Dienst leistet ihm Horatio ebenso sicher und gut, wie er als Freund ihm alle anderen Dienste erfüllt. Und zwar mit der Schnelligkeit des Mannes der That, der weiß, daß nur der hilft, der sofort hilft. Was auch Hamlet bittend, flehend von ihm verlangt, er führt es als Freund auf der Stelle aus: „Kommt schnell, daß wir die Dinge tun und treiben, wie er uns angeht!“ sagt er so und ähnlich stets, wenn Hamlet seine Freundschaft angerufen hat.

Denn er — das mißbrauchte, das meistdeutige Wort muß doch einmal heraus! — er liebt Hamlet. Er verehrt etwas in dem Freund, das er nicht hat. Er blickt zu ihm empor, trotzdem dieser ein verachteter, schließlich vogelfreier abgesetzter Prinz ist, und ihm zu dienen weit weniger Vorteil bringt, als ihn zu verraten. Er erkennt mit seinem sicheren Gefühl für das Vornehme die Majestät der Seele in diesem unglücklichsten aller Kronprinzen, die Majestät, die sich ein König Claudius mit allem Purpur und Hermelin der Welt nicht geben kann. Er weiß, daß mit diesem erhabenen Geist Geister sprechen, die ihm selbst

einmal nicht Rede stehen wollen. „Der Geist, so stumm für uns, ihm wird er reden“, sagt er zu den Wachtgeführten, nachdem ihnen Hamlets Vater erschienen ist. Das Höhere, das diesen Prinzen umwittert, den Hinterlist wegen seiner Krankheit von der Thronfolge ausschließen will, wird von einigen geahnt, aber verstanden nur von Horatio. Er weiß, was an dieser Krankheit wahr ist und nicht, und danach handelt er, indem er den Prinzen handeln läßt, sofern ein solcher Hans Träumer mit seinen Bedenkllichkeiten, seinen Erwägungen: „Wenn! Aber! Sofern! Vorausgesetzt, daß! In etwa!“ überhaupt handeln kann, und indem er ihm nur beisteht, sobald er es verlangt. In diese Handlungen vermeidet er ebenso wie in die Seele des Freundes hineinzutappen. So überlegen dünkt er sich nicht, ein Geschöpf Gottes besser machen zu wollen, er, den der Dichter aufs wundervollste, wie die Figuren, die er liebt, folgendermaßen eingeführt hat:

Bernardo: „He, ist Horatio da?“

Horatio: „Ein Stück von ihm.“

Dieser Mann, den ein Hamlet als größten Gewinn seines Lebens in das „Herz seines Herzens“ eingeschlossen hat, tritt nicht an der Welt und ihren unglücklichsten Geschöpfen, den Menschen, herum. Am allerwenigsten aber an dem Unglücklichsten der Unglücklichsten, um in der heißgeliebten überspannten Redeweise Hamlets zu bleiben, an einem Dichter. Er betrachtet die Mitspieler um sich herum, ohne sie zu verachten. Und an den einzigen von

ihnen, den er achten muß, hängt er sein starkes hilfsbereites Herz. „Ein Hang zum Müßiggehen“, wie er auf des Prinzen Frage nach dem Grund seines Weilens am Hof ausweichend antwortet, hat ihn nach Helsingör gebracht. Er verschweigt, daß es neben dieser Lust am Zuschauen, die ihn wie später einen Montaigne in die Nähe der Fürsten treibt, noch die Liebe zu seinem Schulfreund Hamlet ist, die ihn hergezogen hat. Verschweigt es vielleicht sogar sich selbst. Ihm allein von der ganzen Hofgesellschaft ist der Prinz kein interessantes krankes Tier, sondern ein leidender Mensch, der höchstes Mitgefühl verdient und dem mehr als dies, dem Ehrfurcht gebührt. Noch der Hinterlassenschaft eines solchen erlauchten Gastes auf Erden ziemt Achtung und Liebe, selbst wenn es nur befrügelte Papiersegen wären. Horatio ist darum — und dies ist ein besonders glücklicher Einfall seines Schöpfers — der einzige, der sich auch der verlassenen Ophelia, die der Freund geistig defloriert und zerbrochen hat, auf das ritterlichste annimmt. Er führt sie schließlich zu der verhassten Königin, weil er sich sagt: „Sie ist am Ende, wenn sie auch einen Giftmischer geheiratet hat, eine Frau und wird die Verstörte besser als wir rauhen Männer verstehen.“ Wenn ich als Schauspieler nichts anderes zu tun hätte, wie als Horatio die kranke Ophelia vor diese Königin zu geleiten, so möcht' ich schon gern allabendlich auf der Bühne stehen.

Ein solcher Mann, das Kernbild eines Mannes ist es, der dann zum Schluß auch seinem Prinzen die Augen

92 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

schließen darf, die er als einziger so oft voll Tränen sah. Und er tat dies, kurz und ungeschwätzig wie stets, mit den wenigen Worten, die nicht weniger als alle langen akademischen Leichenreden eines Bossuet und Bourdaloue wiegen:

„Da bricht ein edles Herz — Gut' Nacht, mein Fürst!
Und Engelscharen singen dich zur Ruh.“

Jaques

(In Shakespeares: „Wie es Euch gefällt“)

Eugen Kilian zum Dank für seine Bühnenbearbeitung

Ein sehenswerter Mensch. Der erste spleenige Engländer, der gedichtet worden ist. Er schwirrt durch dieses liederreichste Stück Shakespeares wie eine Eule durch einen Wald voll Singvögel. Schade! Die Urdenen liegen zu weit, um ihn schnell aufzufuchen. Besehen wir ihn uns in einem Journal, das er zu schreiben angefangen hat, um es nach kurzer Zeit wieder von sich abzustossen, wie der Hirsch sein Geweih an den Bäumen absetzt. Schaut mit!

Im Urwald.

Ein Blödsinn von mir, einem verbannten Herzog hierherzufolgen. Ich glaube beinahe, ich hab' es aus — Mitleid getan. Das sähe mir ähnlich. Aber warum nicht! Wer so lange Jahre wie ich den Wüstling gespielt hat, warum sollte der nicht einmal in die Wüste rennen! Ich hab' es eine Weile toll getrieben. Meine dünnen Beine können es bezeugen.

„Denn du bist selbst ein wüster Mensch gewesen,
So sinnlich wie nur je des Lieres Trieb“

94 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

äußerte sich mein Herzog gestern über mich. Dabei kennt er nicht die Hälfte meiner Skandale. Indessen: Abwechslung ergötzt. Wenn ich hier ein Buch zur Hand hätte, könnt' ich es auch auf lateinisch schreiben. Mir ergeht es jetzt wie den meisten Leuten, wenn der Krieg ausgebrochen ist. „Es ist mal was anderes!“ sprechen sie dann und fühlen sich einige Monde lang höchst wohl in dem Wellenschlagen der Zeit, von dem auch das Wasser in dem kleinen Becken ihrer Seele ins Schaufeln gerät. Bis ihnen die Sache ungemütlich wird und sie seufzen:

O edle Zeit des Friedens kehre wieder!

Der Rauch ist aus. Die Bestie wird bieder.

In der Tat, ich entdecke eine angeborene tiefe Neigung für das Landleben in mir, als ob ich des Virgilius Lehergedicht zum Lobe des Düngers verschlungen hätte. Meine Mutter hat sich offenbar an einer Ziege versehen, als sie noch mit mir durch die Welt spazierte.

Zur Maienzeit, der lustigen Paarezeit,

Wann Vögel singen, tirlirelirei,

Süß' Liebe liebt den Mai.

Das ist ein Lied nach meinem Geschmack. Überhaupt Lieder müssen beim Landleben sein. Inklusiv! Und wenn ich nicht Amiens, den Tenor des Herzogs, als meinen Gefährten nicht hätte, so wär' ich schon vor Melancholie in diesem Ardenner Wald gestorben. Soviel Bäume beieinander, das ist fast so schlimm wie soviel Menschen beieinander. Als ich noch bei Hofe war, aber nein! Daran will ich nicht mehr denken. Ich habe mir gelobt,

ein echtes Waldvieh zu werden und mich diesem Revier wie ein Hase, der Kleinbürger in dieser öden Stadt, anzupassen. Ich will das Schwarze nicht mehr unter meinen Nägeln hervorkragen, sondern mit einem Trauerrand durch diese Wildnis streifen, bis die Verbannung meines Herrn und Herzogs aufgehoben ist und meine letzten Hemdspitzen verschliffen sind. Beschreib ich indessen die Höhle, in der ich jetzt zwei Klafter tief unter einer Urgroßmutter von Eiche hause! Das wird mich in späteren Tagen über das Gliederreißen trösten, das ich unbedingt als Andenken an diese Walddtage heimbringen werde. Meine Nachbarn hier unten heißen Regenwurm, Fuchs, Marder und Maulwurf. Meine Bedienten sind zwei Feldmäuse, die mich nach allen Regeln ihres Berufes befehlen. Durch scharfes Beißen ins Ohrläppchen pflegen sie mich morgens zu wecken. Dann erhebe ich mich von meinem Tannenlager, putze mir den Kleister des Schlags aus den Augen, klettere aus meiner Versenkung und lege mich eine Stunde lang in die Quelle, bis ich weiß bin wie der Schwan, der Leda's Entzücken erregte. Wobei mich die Morgenmusik der Vögel auf ihren melodischen Schwingen von der Rostkruste dieses Erdballs trägt, auf der wir ungeflügelten riesigen Insekten herumkrabbeln wie die Leichenwürmer. Wenn dann das Rotkehlchen mir sein leises feierliches Ständchen bringt und der Buchfink oben aus den Bäumen schmetternd wie ein Zinkenist seinen Choral von den Kirchtürmen auf mich herabbläst und der Pirol seine Flötenkunststückchen dazwischen schlingt,

96 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

oh o oh! wie der Pfarrer jagt, um eine Pause zu gewinnen, oo oh! dann vergeß ich auf Sekunden meinen beständigen Raßenjammer, der mich seit meiner Geburt befallen hat. Denn unter uns gesagt, ich habe einen Narren an der Musik gefressen, wiewohl ich selber ganz Mißlaut bin.

„Wenn er, ganz Mißlaut, musikalisch wird,
So gib’t’s bald Dissonanzen in den Sphären“

lautet ein Bonmot meines Herzogs über mich. Musik ist das einzige Heilmittel der Melancholie, gegen das alle anderen kümmerliche Latwergen sind. Insonderheit das Gegengift der Zerstreuung und der fleischlichen Vergnügungen, voluptas voluptatum carnialium in der Apothekersprache genannt, verstärkt nur das Leiden der Gemütsverfinsterung. Ich kann es bezeugen mit meiner harten Leber, meinem schwammigen Magen und meiner pelzigen Zunge. Ganz zu schweigen von meinem aus dem Scharnier geratenen Rückgrat.

Meine Jugend liegt hinter mir wie die des Augustinus, mein Alter liegt vor mir wie das des Lazarus.

Doch ich merke täglich mehr, daß dieses Naturheilverfahren, dem ich mich hier unterziehen muß, sein Gutes hat. Mögen meine gefühllosen Gefährten sich am Wildbret mästen, bis sie nach hinten und vorn ausstoßen! Ich nähre mich friedlich von Steinpilzen, Morcheln, Wachholdern und Waldbeeren weiter. Alle Hofleute sollten ab und zu in den Ardenner Wald verbannt werden. Unter diese Buchen, Birken, Erlen, Lannen und wie alle diese

schönen Damen hier heißen, denen man nicht fortwährend zu sagen braucht, daß sie anmutig sind oder sich gut gehalten haben. Auch nein! Wie mir dies Komplimenten bei Hofe zuwider ist. Es ist, wie wenn zwei Maulaffen sich begegnen, wenn à la cour eine weibliche und eine männliche Schranze zusammentreffen. Ich will ein Mönch werden, wenn diese Verbannung meines Herzogs zu Ende geht, nur um nicht wieder in diese gewerbsmäßige Schmeicheleifabrikation zu geraten.

Der größte Schuft, der jemals unter Menschen gelebt hat, ist doch der, der die Uhren erfunden und uns den Tag einzuteilen gelehrt hat. Das Beste, das Einzige, was uns mit unserm Leben gegeben ward, die Zeit, hat dieser Epigbube, dieser Räuber, dieser Gotteslästerer, dieser Mörder, dieser Erpresser, zu unserer Tyrannin gemacht. Aus freien Wesen hat er Kreaturen verschnitten, die auf ein Zifferblatt wie auf ihren Gößen stieren, nach dem sie sich zu richten haben. Man muß nur solch einen Narren ansehen, wie er solch einen Zeitmesser hervorzieht, mit bloßem Auge betrachtet und dann sehr weislich verkündet: „Sehn ist's an der Uhr.“

„Da sehn wir, fährt er fort, der Erde Lauf.

Vor einer Stunde war es grade neun,

Und nach 'ner Stunde wird es elfe sein.

Und so von Stund' zu Stunde reisen wir,

Und dann von Stund' zu Stunde faulen wir.

Das ist das Lied am Ende.“

Meiner Treu! Soll solch ein Kerl nicht besser in der

98 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Hölle helfen, das Faß der Danaiden zu füllen, eh daß er uns die Zeit in Stunden zerpfückt! Ich frage ebensowenig nach der Uhr wie der Wald oder wie die Frauen, die sich stets Zeit zu ihren Liebhabereien machen. Besser noch, man teilt das Leben nach seinem Herzen ein als nach dem gravitatatischen gleichmäßigen Gang, mit dem die Sonne um uns stolziert. Dieser verliebte Jüngling, dieser Orlando innamorato, der seit einiger Zeit durch den Wald stelzt und bei Tag und bei Nacht die Bäume mit Versen auf seine „Kosalinde“ behängt und verunziert, spottet aller Uhren. Sein Pulsschlag, dieses lebendige Chronometer in unseren Adern, ist in der Wallung, in der er sich befindet, gänzlich unzuverlässig. Er könnte die Sonne für den Mond halten, wenn seine Geliebte ihm in den Armen hing, und Sonne und Mond für zwei gleich erbarmliche Laternen, gegen ihre Augen, wenn sie ihn anlächeln würden. O all ihr meine Kosalinden! Wo sind die Zeiten hin, da ich alter Monsieur Melancholie noch Signor Amorofo war? Man könnte ebensogut sagen, es sei vor vierzig Jahren oder vor vierzig Minuten gewesen. Die arme Welt, die fast sechstausend Jahre alt ist, hat auch mich einst schmachten sehen. Dieser Mund, den jetzt, wie ein Blick in den Bach mir zeigt, rauhe salzfarbene Bartstoppeln umwachsen, hat einst Sonette an Sie, „die schöne keusche unnennbare Sie“, gelispelt und wie ein Ofen Jammerlieder auf ihre Brauen geseufzt. Ich glaube, ich habe wohl so ein dußendmal in der Rolle gesteckt, in der ich jetzt jenen guten Jüngling durch den Wald nach seiner

Rosalinde rasen sehe. Man hat gut lächeln darüber, wenn man sich dem vorletzten Akt dieser siebenaktigen Lebenstragikomödie nähert. Ich seh' mich schon in diesem vorletzten Stadium herumhusten:

„Brill' auf die Nase, Beutel an der Seite,
Die jugendliche Hose wohl geschont,
'ne Welt zu weit für die verschrumpten Lenden.
Die tiefe Männerstimme, umgewandelt
Zum kindischen Diskante, pfeift und quäkt
In feinem Ton.“

Pfui Teufel! Ich hoffe vor solchem Jammerlied und vor der Tragödie des Alters auskrauchen zu können, indem ein leichter Schlagfluß mich als Lohn für meine leichtfüßigen Jahre vor diesem wie vor dem allerletzten Akt der irdischen Prozeßion bewahrt:

„Vor zweiter Kindheit, gänzlichem Vergessen,
Ohn' Aug', ohn' Bahn, ohne Geschmack, ohn' alles.“
Für die feurig und vollgelebten Jahre meiner Jugendzeit geb ich ein paar Jährchen jener alten miserablen Qualität mit Freuden hin. Ich habe keine Frau, die sich das Himmelreich an meiner Pflege verdienen, noch eine Magd, die mich zum Lohn für ihre Haferlöffchen beerben mag. Mit dem „Seneca“ in der Hand will ich den frühen Tod eines Weisen sterben! Und wenn die Natur zu lange zögert, kann man mit einer Jagdflinte oder einer Handvoll Giftpilze dies ihr letztes Verfahren etwas abkürzen.

Als ich noch grün und gelenkig war, suchte ich durch

häufiges Reisen meiner Melancholie den Zahn auszugiehen. Aber ich habe gefunden, daß durch Reisen die Quelle unserer Betrübniß nur noch mehr gespeist wird. Man beschäftigt sich in der Fremde viel stärker mit sich selber als daheim, wo man glatt in seiner Häuslichkeit oder in seinen Gewohnheiten aufgeht. Wenn man durchaus auf andere Gedanken kommen will, fällt man meist auf seine eigenen fixen Ideen zurück.

Ich habe ein solches Magazin von Verschrobenheiten in mir, daß ich sechs Narren davon ausstaffieren könnte. Ich begegne leßthin oft einem solchen gescheckten und geläppten Gesellen im Walde. „Probslein“ nennt sich dieser Vogel und scheint auf eine abenteuerliche Weise hierherverfliegen. Unsere Tollheit scheint überhaupt mehr und mehr Leute hierherzuziehen. Denn täglich strömen zu diesem Walde Männer von Gewicht. Nichts ist so verrückt, daß es nicht seine Nachahmer und Bewunderer fände. Aber wenn wir nächstens auf vier Beinen herumlaufen, werden die Tiere auf zweien herumstolzieren. Jener Narr, ille asinus, ist auf dem besten Wege, ein Bock zu werden. Er zieht schon den ganzen Tag mit einem Bauernmädchen und ihren Ziegen durch die Landschaft und leckt wie eine Weis in ihrem Gesicht herum. Er wird nicht eher ruhen, bis ihm wie meiner ganzen Zeit die Schäuferei über den Kopf gewachsen ist. Ein verliebter Narr ist nichts anderes wie ein gewöhnlicher Mensch. Ich wollte mich statt seiner als Narr verdingen, wenn — ja, wenn sich die Welt von mir die Wahrheit sagen lassen würde.

Aber sie zwingt uns mit verbundenem Mund einzertreten. Stopfte mir nicht mein Herzog, mein verbannter Herzog, der doch allen Grund hätte, den Braten versalzen zu finden, gleich das Maul, als ich beginnen wollte, die angesteckte kranke Welt zu besprechen? Nenn' eine Köchin naschhaft, und der ganze Stand wird dich schlecht beköstigen. Lache den König von Samothrakien aus, und der Fürst von Syrien wird dir einen Fußtritt dafür verabreichen! Stimmt's etwa nicht?

Der Widerspruchsgeist in mir schilt mich einen Lügner, der seine eigenen Schlechtigkeiten der ganzen Menschheit andichtet, wie mein edler sanfter Herzog mich foramiert hat. Mag sein! Ich habe meinen Puschel, was sag' ich, einen Wald von Puscheln und Federbüschen, bunter und scheidiger als die Ardenennen im Herbst. Aber meine Sparren, meine Rappel sind mir lieber als die Äpfel der Atalante, als die Sperlinge der Venus, als die Rosse des Sonnengottes und die zwölf Laten des Herkules. Hört: Ich hasse die Menschen und vergieße Tränen über einen verwundeten Hirsch. Ich liebe die Natur und kann keinen Frosch anfassen. Ich bin vollkommen disharmonisch und freue mich über einen Dudelsack. Ich verabscheue das Hofleben und vernehme nichts lieber als seine Skandale und Gebräuche. Ich höre mich gern reden und kann mich nie lange unterhalten. Ich bin der schlechteste Gesellschafter und studiere nichts als den Menschen.

Ich kenne die halbe bekannte Welt und laufe immer nur in einem Kreis herum. Ich springe mit meinem Geist herum wie ein Heupferd und mag keine Längerin sehen.

Begrabt mich! Begrabt mich! Aber ich fürchte, meine Grillen werden unsterblich sein und sich weiter unter den Söhnen Adams vererben. Ich ruhe unter der 750. Eiche linker Hand im Ardennen Wald rechts vom Schlagbaum nach Ägypten. Wo ist ein Verrückter? Duc ad me! Duc ad me! „Hier sieht er mehr So Narren wie er.“

— Das ist sein Journal. Er selbst ist unbekannt geblieben. Einige Olibarii Legtdreher behaupten, sein Dichter habe ihn nach dem Urbild des Grafen Effer, des bekannten Günstlings der Elisabeth, gezeichnet, aus dem Laube ein selbst für ihn schlechtes Stück gemacht hat. Denn auch dieser sei ein vorwiegender Melancholiker gewesen, der sich zudem mit religiösen Anwandlungen geplagt habe gleich jenem Jaques, der am Ende seiner Komödie erklärt, in ein Kloster eintreten zu wollen, freilich nur, um dort die Neubekehrten zu beobachten. Andere wollen in dem Gemälde des trübseligen Sir John Reskimer of Murthyr im Hampton Court Palace, dem traurigsten englischen Modell Holbeins, eine gewisse Ähnlichkeit mit Jaques gefunden haben. Non liquet! Nur das eine ist klar, daß ein Nachfahre und Verwandter von ihm ein gewisser Lord Byron gewesen ist, der von sich gesungen haben könnte:

Ich ändre meine Launen täglich, stündlich,
Als kriegt' ich wie ein Wechsel es bezahlt.
Ich bin heut nicht für morgen mehr verbindlich
Wie Sekt, der prickelt, aber schnell verschalt.
Man gähnt sich in sein Grab, teils schrift- teils mündlich,
Und wer sich glücklich preist, hat nur geprahlt.
Man haßt sich, und man mag sich doch nicht missen.
Gestehen wir's: das Leben ist — bescheiden.

Der Herzog in „Maß für Maß“

„Wem Gott vertraut des Himmels Schwert
Muß heilig sein und ernst bewahrt.“

Er ist das Schönste in diesem schönen Stück. Und sein Wesen und sein Geschick wird für den Dichter, wenn man die Geburt eines Stückes mit der Entwicklung eines Eies vergleichen will, wohl die Keimscheibe des ganzen Werkes gewesen sein.

Man spielt diesen Herzog meist als bloßen Râsoneur des Stückes. Er ist es allerdings, wenn der Sieg des Guten die tiefste Vernunft des Weltgeschehens darstellt. Aber sein Schauspieler wird trocken wirken und langweilig, wenn er nicht aus seinem Herzen in diese Gestalt etwas von der Allgüte träufeln lassen kann, die Shakespeare ihr verliehen hat. „Ich fühle Neigung, allen zu verzeihen“, spricht er einmal gegen Ende des Werkes. Unendliche Milde, das ist der Grund seines Wesens. Und man fühlt, man weiß, trotzdem der Dichter es nicht mehr aussprechen läßt, daß er schließlich auch den frechen Wüstling Lucio nicht hängen lassen wird, ebensowenig wie er den alten ehrlichen Mörder Bernardino nicht hat köpfen lassen. Wenn man den Burschen gestäuft und mit irgend-einer der vielen Wiener Mädchen verheiratet hat, die von

ihm geschwängert wurden, mag es nun ein Rätchen Streckling oder der Teufel weiß welche andere sein, so wird der Herzog ihm sicherlich den Strick als letztes ersparen. Trotzdem der Fürst auf keinen mehr erzürnt ist als auf dieses Lästermaul, diese Schandschnauze, der nichts heilig ist und am allerwenigsten der Thron, so ist gleichwohl anzunehmen, daß er es bei der obgenannten Bestrafung Lucios bewenden lassen wird. Das braucht der Schöpfer dieser bittersten Komödie nicht mehr zu betonen.

So viel ist ein solch frecher Spaß wie Lucio gar nicht wert. Es geht aus den letzten Worten dieses unverwundlichen Frechdachs hervor, in denen er sagt, daß die Frau, die ihn heiraten müsse, schlimmer als mit allen Martern und Todesstrafen belastet werde. Um dieser Armen willen wird der Herzog auch in seinem Falle Gnade vor Recht ergehen lassen, wie er Marianens wegen einem Angelo Verzeihung gewährt. Überaus lieblich ist die Stelle im letzten Akt. des Werkes, wo Mariane um das Leben dieses Angelos bittet, das er durch seine Gemeinheit gegen Isabella, seine Grausamkeit gegen Claudio doppelt verwirkt hat.

Prüde Männlein oder Weiblein, die es wagen, ein feineres, zarteres Empfinden für sich in Anspruch zu nehmen als der Schöpfer der Ophelia und Cordelia, pflegen freilich diesen Auftritt als „peinlich“ zu bezeichnen. Es ist jener köstliche Augenblick, wo Mariane sich bittend zu dem Herzog wendet, als er das Todesurteil über ihren Mann

auspricht, über eben jenen Angelo, der sie als seine Braut roh im Stich gelassen hat, nachdem sie ihres Vermögens auf dem Meer verlustig gegangen war.

Eben dieser kalte Schurke, den sie gleichwohl nicht aufhören konnte zu lieben, hat sich dann in Isabella vergafft, die ihn um das Leben ihres Bruders Claudio bittet. Er versprach Isabella die Erhaltung dieses ihr teuren Hauptes, wenn sie sich ihm mit ihrem Leib hingeben würde. Nur dadurch, daß sie, Mariane, in der Dunkelheit der Nacht die Rolle von Isabella spielt, gelingt es ihr, dem trotz allem immer noch geliebten Mann körperlich anzugehören. Und trotz dieses Opfers, das die vermeintliche Isabella ihm dargebracht hat, gibt der falsche Hund, seine Versprechungen mißachtend, den Befehl, den Claudio am Morgen nach der Nacht, in der er die Schwester zu genießen glaubte, meuchlings hinzurichten. Dies alles weiß Mariane von Angelo, und dennoch beteuert sie, als der Herzog ihr nach dem Todespruch über Angelo den Rat gibt, von dem ihr zugefallenen Vermögen dieses ihres Gatten sich einen bessern Mann zu kaufen, in echter Weiblichkeit: „O Herr, ich wünsche keinen andern je, noch bessern.“ Und zwei Verse später erklärt sie, alles verstehend, alles verzeihend, köstlich modern:

„Durch Fehler, sagt man; sind die besten Menschen
Gebildet, werden meist um so viel besser,
Weil sie porher ein wenig schlimm; so geht's
Vielleicht auch meinem Gatten.“

Ja, der Dichter wagt noch mehr mit ihr. Er läßt Mariane

sich, als dieses Flehen nicht versangen will, hilfesuchend an Isabella selbst wenden, der das Bitterste von jenem Angelo geschehen ist. Mit einem wunden Lächeln, wie es nur Shakespeare um den Mund seiner Frauen zu zeichnen weiß, vernimmt Isabella dieses sonderbare Ansinnen, bis sie sich schließlich, gerührt von soviel Liebe, als Fürbitterin mit Mariane vereinigt. Es ist ein wunderbar ergreifendes Duett, das die beiden Frauen um den Mann, der ihnen nur Niedrigkeiten angetan hat, vor dem Herzog anstimmen. Der Höchste selber kann oben im Empyreum keine schöneren Melodien von seinen Engeln vernehmen. Das Angesicht des Herzogs muß dabei wie die Güte, die sich widerspiegelt, strahlen, wenn er gleich hinterher, um seine Rolle zu Ende zu führen, die fromme Lüge aussprechen muß: „Eu'r Flehn erweicht mich nicht.“ Es hat ihn längst erweicht. Unter Tränen sieht er, wie sein Spiel geglückt ist, wie auch die Frauen gleich ihm bereit sind, alles zu vergeben, und wie Isabella, auf die es ihm am meisten ankommt, die Probe bestanden hat, die ihr von ihm auferlegt wurde. Nun darf er sie an seine Seite auf den Thron ziehen, denn sie ist seiner würdig geworden.

Shakespeare hat sich und seine Auffassung von der Menschheit in der Gestalt dieses ebenso edlen wie milden Fürsten vereint, so daß Schauspieler ohne große innere Vorstellungskraft schon einfach darauf verfallen konnten, ihn in der bekannten Maske des Poeten wiederzugeben. Er, der sittlichste Dichter aller Zeiten, spricht aus diesem Herzog

alle andern Herzöge und Herrscher an. Ja, er tritt sogar aus ihm hervor an die Rampe und hält den Fürsten dieser Welt den Spiegel vor in jenen gereimten Versen am Schluß des dritten Aufzuges, die nur Durchschnittschauspieler wie Pfefferkuchensprüche herreden.

Es bedarf eines großen Seelenadels, um dieses Urbild eines vornehmen Herrschers wiedergeben zu können. Man hüte sich, mit der Kutte, die der Herzog überzieht, ins leer Pastorale und Gesalbte zu fallen. Dies ist ja nur eine Verummung, in die der Fürst sich begibt, aus Hunger nach Wahrheit, aus jenem schönsten Trieb eines Hohen, der den mächtigsten Kalifen des Morgenlandes Harun al Raschid sich nächtlich in schmutziges Bettlergewand hüllen hieß, um auf solche Weise die offenen Meinungen seines Volkes über sich vernehmen zu können. Aus der Kapuze des Mönchs muß immer der Adel des Herrschers hervorleuchten, bis zu jenem packenden Augenblick, da der feste Lucio sie ihm abreißt, und nun der Goldbrokatglanz des Monarchen aus der falschen Haut schimmert, und alles geblendet von solcher Herrlichkeit zurückweicht.

„Du bist der erste Bube,

Der je 'nen Herzog machte!“

spricht der Fürst mit nobler Ironie den erschrockenen Lucio an und geht dann in Wirklichkeit daran, die andern, soweit es noch nötig ist, böllig zu entlarven. Es ist ihm in diesem ganzen Spiel nur darauf angekommen, die aus den Fugen geratene Welt, die er beherrscht, wieder einzurenken. Er erreicht dies auf Umwegen und durch Prüfungen,

wie sie nach der Lehre der Kirche Gott manchen Menschen auferlegt, ehe sie der Gnade teilhaftig werden. Er könnte kraft seiner Herrschermacht den Angelo sofort zwingen, die im Stich gelassene Mariane zu ehelichen. Aber er will ihn erst kennenlernen und versuchen. Darum überträgt er ihm die Statthalterschaft über Wien während seiner Abwesenheit und rüstet ihn mit allen Vollmachten aus. Er will als Vertreter der höchsten Sittlichkeit den Mann, den er trotz seiner Lücken schätzen muß, wie Mariane ihn lieben muß, dazu bringen, sich selbst wieder mit der ehrlos Verlassenen zu vereinigen. Nur so allein kann noch ein Glück aus dieser Verbindung entstehen. Denn eine erzwungene Gemeinsamkeit würde die beiden ungleichen Seelen nie zusammenbringen.

„Liebt ja Eu'r Weib! Ihr Wert gibt Wert dem Euren!“ sagt der Herzog zum Schluß bedeutungsvoll zu Angelo und begnadigt ihn damit für sein künftiges Leben.

Es ist bezeichnend, daß gerade in diesem Werk Shakespeares, das die Milde feiert, auch die Gnade als höchstes Attribut der Mächtigen gepriesen wird. Fast schöner noch als Porzia im „Kaufmann von Venedig“ vor dem verbitterten Shylock singt Isabella hier vor dem kalt sinnlichen Angelo den Glanz der Gnade, die alle Kronen überfunkelt. Nur eine Frau mit solcher Inbrunst des Gefühls, mit solchem unzerstörbaren Glauben an das Gute ist diesen Herzog wert, der als der ideale Zuschauer durch die müßte Komödie geht. Nirgendwo, selbst nicht in der feisten Figur Sir John Falstaffs, hat sich Shakespeare so

110 Culenberg, Mein Leben für die Bühne

unter die Hefe des Volkes, mit Kupplerinnen, Zuhältern, Mördern und Wüßlingen gemischt als in diesem Stück, aus dem eine Kerkermoderluft emporsteigt, die uns die Lust zu lachen rauben will. Nur spärlich brennen die humoristischen Lichter in diesem Lustspiel, wenngleich zuweilen von unheimlicher Leuchtkraft. So zum Beispiel in der Gestalt des phlegmatischen und versoffenen alten Mörders Bernardino, den man im Gefängnis vergessen hat, und der gähnend erklärt, daß er sich nur köpfen lasse, wenn er Lust dazu habe und nüchtern sei. Also niemals!

Im übrigen muß alle Helligkeit des Werkes von dem Herzog ausgehen, der seine Güte über alle und über jedes leuchten läßt. Selbst den Tod weiß er ja seiner von uns eingebildeten Schrecken zu entkleiden in jener Trostrede an den dem Scharfrichter verfallenen Claudio, die mir als die herrlichsten Verse Shakespeares erscheinen wollen. Der Schauspieler darf diesen Herzog nur nicht als einen selbstgerechten, von sich und seinem Wert überzeugten großen Herrn geben. Er ist einer der liebenswürdigsten, bescheidensten Fürsten. Das merkt man gleich an den Eingangsworten, mit denen er Angelo vor seinen Thron zitiert, indem er dem Diener sagt: „Ruft hieher — Ich meine, bittet Angelo zu kommen!“

Zugleich ist er der eigenen Schwächen und Fehler stets so eingedenk, daß man meinen könnte, sein Schöpfer habe in ihm und diesem seinem Stück das Wort des greisen Königs Lear: „Kein Mensch ist sündig“ in die andere

Wahrheit: „Kein Mensch ist tugendhaft“ umprägen wollen. Es kann auch sein, daß der Dichter in diesem, einem angeblich späteren Werk seine sittliche Erregung über die in England zunehmenden Puritaner zum Ausdruck bringen wollte, über diese törichten Jugendpächter, die für das englische Theater schädlich wie Heuschrecken für die Saaten werden sollten. Jedenfalls hat Shakespeare sich und sein Wesen in die Seele dieses Herzogs gesenkt, um den das ganze Werk als um seinen Mittelpunkt kreist. Und wenn wir es also in seinem Helldunkel betrachten, so erscheint uns der „Aufbau des Stückes“, dies Schema unserer Philologen, die vielleicht für das deutsche Drama das werden, was die Puritaner für das englische gewesen sind, ebensowenig verfehlt wie die Architektur eines gotischen Münsters oder die Komposition eines Rembrandtschen Gemäldes. ❀

Parolles

(Die Hauptfigur in „Ende gut alles gut“)

Dies ist wohl der widerlichste Kerl, den der Dichter aufgezeichnet hat. Ein Ohrfeigengesicht, wie der verbürgerte Mensch von solchen Scheusalen sagt, bei denen ihn nur die Rücksicht auf § 223 des Strafgesetzbuches, der körperliche Mißhandlungen bedroht, vor Maulschellen zurückhält. Und doch muß es für einen richtigen Schauspielers ein diebisches Vergnügen sein, solch einen Mistkerl wiederzugeben. Ich sehe seine freche Visage lebhaftig vor mir: halb Geß, halb Schmußer. In seinem mit vielen Bändern behangenen Wams, das wie ein Prunkschiff und nicht wie ein Schlachtschiff aufgetakelt ist, und in seinen weiten, bunt unterfütterten, geschlitzten Pluderhosen, in die er zuweilen leise, kraftlose Geufzer streichen läßt. Ein Salonsoldat, wie sie sich nach dem Verfall des Rittertums in der Gefolgschaft mächtiger Herren gern herumzutreiben pflegten.

Auf alten Kupferstichen oder Spottflugblättern entdeckt man wohl solche damaligen kriegerischen Stutzer, mehr Weilchen- als Eisenfresser. Heutzutage pflegen sich derartige Mißgewächse meist bei einem „Stabe“ aufzuhalten. Selten hat Shakespeare einen Menschen mehr durch andere

Leute beschreiben und kennzeichnen lassen als diesen windigen Gesellen.

„Ich kenne ihn als ausgemachten Lügner,

Weiß, er ist Herr im Haufen, einzeln Memme.“

Mit diesen ausgeprägten Worten läßt er ihn gleich ankündigen. Eine niedrige Laaienseele wohnt in diesem Bürschlein, das sein bißchen Hoflatein, das er im steten Umgang mit Edelleuten sich angeeignet hat, dazu benutzt, sich vor allen Niedriggestellten wichtig zu machen und sie dank seiner höheren Stellung herunterzudrücken. Wir haben in der Gegenwart die Bezeichnung „Radler“ dafür: Er kagbuckelt nach oben und tritt nach unten. Gleich in seiner ersten Szene mit Helena muß sein fades Wesen, seine gezierte Gespreiztheit und Affigkeit herauskommen, obwohl sein Dichter hier noch mehr Gewicht auf seinen widerlichen Zynismus legt. Seine Scherze über das Jungfrauentum, beliebte Wiße in jenen sittlich unbefangeneren Zeiten zwischen Mann und Frau, müssen mit einer gewissen flebrigen Zudringlichkeit vorgebracht werden. Kaum trifft er ein junges elternloses Mädchen allein, gleich muß er seine aufgelesenen Unanständigkeiten loswerden, die er zur Aufheiterung bei Gesellschaften auf Lager führt und sicher schon tausendmal erzählt hat. Helena, ganz Liebe und Leidenschaft für ihren Bertram, hört kaum zu. Sie hat als kluges Weib Parolles längst durchschaut. Sie braucht nicht wie später Lafau erst noch zwei Mahlzeiten mit ihm einzunehmen, um hinter ihn zu kommen.

Übrigens im Anschluß an jenes erste Zwiegespräch zwischen

114 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Parolles und Helena, an diesen rednerischen Wettstreit nach der Sitte der Renaissance bemerkt, schlagfertig in der Unterhaltung ist dieser Parolles gar nicht. Sein Darsteller wird darauf zu achten haben, daß er jedesmal, wenn man ihm im Wortwechsel scharf auf den Leib rückt, unsicher wird.

Er kann nur plappern und charakterlos konversieren wie in seinem ersten Gespräch, das er im Palast des Königs mit Lafeu führt, und in dem er diesem, um sich bei ihm einzuschmeicheln, schwächlicher, höfischer noch als Hausminister Polonius, jene Schranze ohne Knochen, glatt nach dem Munde redet.

Sein Wiß ist ebenso schwach wie sein Mut. Er stammelt, wenn er Geist zeigen soll, wie er zittert, wenn ihm Gefahr droht. Er ist der größte Feigling in der beträchtlichen Schar von Memmen, die Shakespeare lächelnd entworfen hat. Und Sir Hans Falstaff, der seinen Degen zerhackt, um einen martialischen Eindruck hervorzurufen, ist ein Löwenherz gegen ihn.

Wir kommen auf seine Feigheit noch zurück. Man kommt immer wieder auf sie zurück, wenn man ihn einer Betrachtung unterzieht. Schon in seiner Unterhaltung mit Lafeu zeigt er eine ungehörige Menge jener unmännlichen Eigenschaft. Dieser greise Feuerkopf Lafeu, der eigentlich „le Feu“ heißen könnte, ist neben dem grauen Kapulet, dem Vater der Julia, eines der sprechendsten Altmännergesichter, die Shakespeare gelungen sind. Nicht ohne künstlerische Absicht ist er gerade unserem schleimigen Gesellen gegenüberge-

stellt, den er in ein paar Zügen matt setzt, als einer der echten alten französischen Edelleute, wie sie mit der Hugenottenzeit ausgestorben sind. Ein feiner Schädel mit dem Spitzbart, den Henri Quatre zur Mode machte. Dem Wein gleicherweise wie einem geistreichen Gespräch zugetan, hat Lafeu sich bei der Tafel eine Weile von jenem oberflächlich gewandt plaudernden Burschen einnehmen lassen. Freilich von vornherein mit einem gewissen Mißtrauen wegen der Renommisterei, die Parolles von sich und seinen Reisen hermacht. Ein Kerl, der soviel Wind um sich verbreitet, ist mit Vorsicht zu genießen. In dem ersten ernstesten Gespräch, das er nach der Wunderheilung des Königs mit ihm führt, in jenem Gespräch, in dem Parolles wie eine ölig geschmierte Maschine die Säge weiterhaspelt, die ihm angegeben werden, erkennt Lafeu den jämmerlichen Kern hinter dieser angepinselten Hülse. Er sagt es ihm gleich mitten in sein teigiges Gesicht hinein, was er von ihm hält: „Laß dir sagen, Bursch, ich heiße Mann. Das ist ein Titel, zu dem das Alter dich nie bringen wird.“ Köstlich ist, wie der vollkommene Hofmann, der Parolles sein will, nun kneift: Er mußte nach solch einer Beleidigung, die mehr als „ein feiner Stich“, die eine grobe, durch häufige Wiederholung noch unterstrichene Beschimpfung darstellt, unbedingt nach dem Ehrenkodex jener Zeit Rechenschaft von dem anderen fordern. Aber in einen Zweikampf selbst mit einem schwachen Greise sich einzulassen, vermeidet Parolles unter allen Umständen. Er ist nicht aus sittlichen Gründen,

sondern nur aus persönlicher Bangigkeit ein vollkommener Gegner des Duells. Er hängt wie eine Mistel auf ihrem Baum schmarotzend zäh am Leben fest. „Laßt mich leben! Laßt mich leben!“ wimmert er unaufhörlich in der Stunde der Gefahr. Geschickt auch im Falle Laseu, weiß er sich hinter ein vorgeschobenes Bedenken zu verstecken, von dem er sich sagt, daß man es ihm noch zum Guten auslegen wird: „Ihr seid zu alt, Herr!“ lächelt er zu den Beleidigungen, die ihm sein Gegner immer schwerer und dicker bis zum äußersten Schimpfwort „Schurke“ an seine im Ausweichen geübte Stirne wirft. „Trügst du nicht den Freibrief der Antiquität an dir . . .“ so räuspert er verlegen weiter, nachdem er großspurig erklärt hatte: „Was ich allzu leicht wage, wag’ ich nicht.“ Aber der Hitzkopf Laseu läßt nicht locker. Er knetet den Feigling durch alle Martertwerkzeuge der persönlichen Ehrabschneidung.

Der Darsteller des Parolles muß hierbei immer mehr in seine Gänsehaut hineinwachsen. Er kann schmelzen in den lassen Gegenbemerkungen, die er, mit seinem Köpfchen verlegt dabei herumrollend, zu äußern hat: „Gnädiger Herr, Ihr bietet mir das Sublimierte der Beleidigung!“ flötet er. „Ich habe das nicht verdient, gnädiger Herr!“ schmolzt er weich zum andernmal. Und: „Gnädiger Herr, Ihr molestiert mich auf eine höchst verwundende Art“, seufzt er schließlich süßlich auf, als Laseu es nur noch an einem Tritts in den Allerwertesten für ihn fehlen läßt.

Raum dreht ihm aber Laseu den Rücken, so fängt er auf

ihn zu schimpfen an und ihm Rache bis ins erste und zweite Glied zu schwören, Knechtsnatur, wie er ist und sich benimmt. „Ein Begleiter und Vasall jedes Grafen, aller Grafen“, hat er sich Lafeu wunder wie weltmännisch vorgestellt. Er muß sich erst von diesem klarmachen lassen, daß es mehr sagen würde, wenn er nur eines einzigen Grafen Diener wäre. Wenn Shakespeare ein recht niederträchtiges Gegenstück zu dem braven Grafen von Kent, dem Gefolgsmann des armen alten Erkönigs Lear, hätte schaffen wollen, so wär' es ihm mit der Gestalt dieses treulosen Begleiters des jungen französischen Grafen Bertram geglückt. Parolles hegt nicht die geringste Liebe für seinen Herrn, ja nicht einmal die Unhänglichkeit eines Hundes für ihn. Als er sich von dem alten Lafeu in seiner ganzen Niedrigkeit entdeckt sieht, benutzt er den Kummer seines jungen Grafen über die Zwangsheirat, die er auf Befehl des Königs mit Helena eingehen mußte, nur dazu, um seinen Herrn in einen Krieg außer Landes zu heßen. Weil ihm die Luft in der Nähe von Lafeu nicht mehr zuträglich erscheint, beschwächt er Bertram zu dem Feldzug nach Loskana, wo man seine eigenen leeren Schwindeleien noch nicht kennt. Das häßliche Geschäft, die junge, seinem Herrn vor einer Stunde angetraute Frau zu belügen, übernimmt er, stets zu gemeinen weibischen Diensten bereit, noch nebenbei. Denn ihm liegt alles dran, möglichst schnell aus diesem Lande, wo ein Lafeu ihn jeden Augenblick öffentlich entlarven kann, zu verschwinden. Ihm wird, das weiß er bestimmt, der Krieg nichts an-

118 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

haben, in den sein Herr sich mit ihm, die Vergangenheit zu vergessen, stürzt. Er wird sich auch als Hauptmann so wenig in Gefahr begeben, wie er es als Hofmann getan hat. Drum kann er getrost in das Feuer blasen, das in der Brust des zur Ehe genötigten Vertram lodert, dem, was sonst den Männern der ersehnte Gipfel der Glückseligkeit erscheint, die Hochzeitsnacht, als tiefster Abgrund seiner Schande vorschwebt. Parolles stützt sich, indem er seinen Herrn vor den vergebens ausgestreckten Armen der in ihn rettungslos verliebten Helena vorüber in die Soldateska treibt, auf seine vorgebliche große Kriegserfahrung, die er in soundso vielen Feldzügen gesammelt haben will. Wie prökt er vor den in den Kampf ausrückenden Edelleuten, diesen jungen Recken und „Novizen des Mars“, wie er sie mit der Überlegenheit eines ausgedienten Veterans tituliert, mit seinen früheren Heldentaten, von denen keiner außer ihm etwas weiß! Wie albern sind die genannten Titel, die er ihnen verleiht und die er durch ein halbes Duzend andere wie: „Edle Paladine! Allerliebste Bursche! Treffliche Degen! Meine Phönixe!“ noch widerlicher macht. Er gehört zu der ganz ekelhaften Sorte von Schmeichlern, die mit begünnter Miene ihren Mitmenschen Artigkeiten sagen, aus denen sie selber noch für sich Kapital schlagen. „Es werden gewiß mit der Zeit“, so spricht er gnädig von diesen Edelleuten zu Vertram „recht herkulische Senioren der Ehre werden!“ „Wie ich!“ überläßt er dabei dem anderen zu denken, während er mit der linken Hand lässig

in einer alten Kriegsmünze nestelt, die ihm um den Hals hängt.

Bertram ist glatt auf ihn hereingefallen. Und es spricht für diesen gut gearteten Grafen, den sein Darsteller gleißend vor verführerischer Sinnlichkeit spielen muß, daß es langer Überredungskunst bedarf, um ihm Zweifel an dem Wert seines Begleiters beizubringen. Erst als Parolles vor seinen Augen und Ohren sich als hundsgemeiner Verräter entpuppt, sieht Bertram mit fast belustigter Verwunderung seine Täuschung ein. In Frankreich weiß Parolles ihm noch als Welt- und Kriegsmann von tiefer Einsicht und ebenso vieler Tapferkeit Achtung einzuflößen, so daß Bertram, dem Rat des erfahrenen Begleiters folgend, unter seinem Beifall die neue kriegerische Laufbahn beginnt. „Bravo! Corraggio!“ spricht Parolles in der geziertesten Weise huldvoll gedehnt auf seinen zum Kampf aufbrechenden Herrn herunter. Und Prinz Eugen kann von der Höhe seines Ruhmes nicht gnädiger und großartiger den deutschen Fürstenöhnen zugenickt haben, die wie der junge Fritz zu ihm geschickt wurden, um von ihm die Feldherrnkunst zu erlernen. „Bravo! Corraggio!“ Es sind nur zwei Worte. Und doch beneide ich den Schauspieler in zweitausend Jahren noch, der diese Phrase loslassen darf, der, bis in die kleine Behe ganz Furchtsamkeit, diesen gedisschen Schlachtrupf ausstoßen kann: „Bravo! Corraggio!“ und der ein paar Szenen später sich mit der Redensart: „Ich bin kein Freund von vielen Worten“ verabschiedet, vorgeblich, um in den Kampf zu stolzieren.

Dann folgt der Zusammenbruch dieses Salmihelden, der wie ein Clave seinem tapferen Herrn die Arena des Kriegesruhmes öffnet. Wir erleben seinen tragikomischen Siegeszug in Florenz. Er schneidet ein ganz verdrießliches Gesicht. Denn er hat draußen im Kampf, dem er sich möglichst schnell entzogen hat, beim Fliehen, o Schreck! — die Trommel verloren. Für ihn offenbar das wichtigste Zubehör eines Kriegers. Denn wenn er seine Taten, die er nie getan, nicht einmal mehr austrommeln kann, so wird sie ihm keiner glauben. Hierauf geschieht die Überlistung und Bloßstellung dieses Trommelhans. Bei dem lächerlichen Unternehmen, die verlorene Trommel wiederzuerobern, fangen die französischen Edelleute, die ihn nun wie Laseu erkannt haben, unter allerhand Possen den feigen Gimpel auf. Mit verbundenen Augen schleppen sie ihn vor Bertram als den für ihn vermeintlichen feindlichen Geldherrn. Und hier legt er nun die schamloseste ausführlichste Beichte ab, indem er ohne jeden Zwang, ohne die mindeste Tortur sogleich alles ausplaudert: Die Stellungen, Einteilungen, Kommandos, Anzahl der Seinen usw. Seinen eigenen Herrn schont er dabei am wenigsten. Wie aus einem umgestülpten Unratfaß läuft alles, was er an Haß und Schmähsucht verborgen hielt, aus ihm heraus.

Köstlich ist der Augenblick, wo man ihm das Tuch von der Stirn abbindet, und er verdußt sieht, was er angeordnet hat und bei aller Meisterschaft im Lügen nicht mehr ableugnen kann. „Guten Morgen, edler Hauptmann!“ so begrüßt ihn Bertram trocken geringschäßig.

Und nun fliegen die „Pflaumen“ der anderen Soldaten ihm nur so an den Kopf. Wäre noch ein Gran von Selbstachtung in dieser Puppe eines Kriegsmannes, so würde er sich, was das ganze Heer von ihm erwartet, nach dieser Schande mit seiner Schärpe erdrosselt haben. Doch Parolles denkt nicht daran. Mit der Hauptmannschaft ist's aus, das weiß er. Darum beschließt er, als Narr den neuen Lebenslauf zu beginnen. Also als das einem rechten Mann verächtlichste Wesen. Der Schauspieler muß sich hüten, an dieser Stelle des Gewebes komisch oder gar liebenswürdig zu wirken. Parolles ist einer von den urfrechen, schamlosen Geschöpfen, die nichts niederbeugen kann, weil sie eben nichts sind. Daher bleibt er auch in seinem völligen Bankrott widerwärtig. Und folgerecht bis ans Ende läßt ihn sein Dichter auch noch den letzten Akt verunzieren, durch den Parolles wie ein jämmerliches Beiwerk vorüberhuscht. In der Zeugenausfrage, die man zum Schluß von ihm verlangt, ist er eben so unsicher und haltlos, wie er es vorher gewesen ist.

„Anfang schlecht, alles schlecht“, könnte man, den Titel seines Stückes umdrehend, von ihm sagen.

Mit kläglichen knechtischen Bücklingen kriecht er schließlich als Possenreißer bei seinem Todfeind, bei Lafeu, unter, der, solange er Lust daran hat, seinen Spaß mit ihm treiben wird.

Man erschrickt in unseren vorsichtigen Theaterläufen fast vor der Grausamkeit, mit der Shakespeare einen so vollkommen unsympathischen Kerl aufgemalt hat, ein Ekel,

an dem aber auch kein gutes Haar zu finden ist. Doch man bewundert zugleich die sichere Hand seines Bildners, die nur an einer einzigen Stelle, ich meine die, wo Parolles nach seiner Bloßstellung mit zwei Versen ins Publikum spricht, bei der Zeichnung seines verächtlichsten Wesens gezittert hat.

Leb' wohl, Parolles! Man kennt deine hohl aufgeblasene Gestalt kaum hinter den weit mehr in die Öffentlichkeit getretenen Figuren des größten dramatischen Zaubermeisters. Möchte dich mein Fußtritt, den ich dir verständnisvoll versetzt habe, wieder mehr zum Vorschein bringen!

Gutachten des ehrfamen Ritters
Horatio über den Geisteszustand des
Prinzen Hamlet

Ein Hoher Gerichtshof unserer Königl. Majestät Fortinbras I., Beherrschers von Dänemark durch Gottes Fügung, hat mich, Euren untergebenen Diener Horatio, aufgefordert und durch Citation ersehen, ein Gutachten über den geistigen Zustand Seiner Hoheit weiland des Prinzen Hamlet von Dänemark abzugeben. Es haben sich nämlich unter den Papieren des verstorbenen Prinzen zwischen einer großen Reihe von Versen aus seiner königlichen Feder Ansätze zu einer leßtvilligen Verfügung Hamlets vorgefunden, Ansätze, die dann freilich plötzlich abbrechen und statt in einer testamentarischen Bestimmung willkürlich in einem Sonett auslaufen und endigen, einer Versart, die der heimgegangene Prinz besonders geliebt hat. Der Hohe Gerichtshof zu Helsingör ging bei der Einforderung dieser meiner Ansicht von der Meinung aus, daß ich, als der beste und treueste Freund des gewesenen Hamlet, den er unter allen anderen der eigentlichen Sprache seiner Seele gewürdigt hat, auch die geeignetste Person sei, über die geistige Beschaffenheit des Prinzen Aussagen zu machen und Urtheile zu fällen. Der Hohe Gerichtshof

des jetzigen höchstverehrlichen Königs Fortinbras hat damit in leiser, aber einem gewissen Hofmann nicht unverständlicher Weise in seine Aufforderung die Warnung für mich hineingelegt, nicht etwa aus den noch warmen Gefühlen der Freundschaft in meiner Brust für Hamlet mehr in meinem Gutachten zu sagen, als ich vor Gott und Seiner Königlichen Majestät zu Helsingör verantworten könnte. Dies ist nun nachfolgend meine ergebene Ansicht von der Eigenheit des Gemütes und Geistes meines ausgelöschten Freundes, wie ich sie durch einen Schreiber habe zu Papier bringen lassen und hiermit einem Boten zur Übergabe an einen hohen Gerichtshof aushändige. Ich selber vermag nicht in persona zu Helsingör zu erscheinen, weil eine schmerzhaftes Krankheit, eine Entzündung der Venen und Nerven, die ich mir durch das aufgeregte Leben am Hofe und die Eindrücke jener letzten großen und gräßlichen Ereignisse, nicht zuletzt durch den Kummer um Hamlets frühen Tod zugezogen habe, mich auf meiner väterlichen Burg in Jütland auf den Rücken und ins Bett geworfen hat:

Der hohe Gerichtshof unserer Majestät zu Helsingör hat seine Bedenken gegen die Vollstreckung des prinziplichen Testaments in die Frage klausuliert: „War der geistige Zustand des weiland Prinzen Hamlet von Dänemark ein derartiger, daß er imstande war, ein rechtsgültiges, ihn und uns verpflichtendes Testament aufzusetzen?“ Wobei die Gnade unseres Monarchen bejahendenfalls von der

Nichtbeachtung aller vorschristmäßigen Formeln Abstand zu nehmen geruht hat.

Ich, Unterzeichneter Horatio, bekenne mich von vornherein des römischen Rechtes nicht so kundig, um diese Frage als ein Gelehrter beantworten zu können. Soweit mein Verstand in derlei Dingen reicht, kann ich nur erklären, daß bei dem Prinzen Hamlet bis zu seinem letzten Augenblick Zustände klarster, ruhigster und nüchternster Beobachtung seiner selbst und der Welt um ihn mit Stunden wechselten, in denen er wie im Fieber war und mit der Welt, wie sie durch uns Menschen geordnet wird, aus dem Takt geraten schien. Und dies habe ich fürwahr nicht erst in jenen letzten Zeitläufen nach dem Ableben seines verehrungswürdigen Vaters an ihm beobachtet, nein, schon in Wittenberg auf der hohen Schule, wo sie ihn den „tollen Prinzen“ nannten, ist mir mancherlei, das diesen Namen rechtfertigte, aufgefallen. So, wenn er plötzlich aus einem Hörsaal auf allen vieren herausgelaufen kam, oder wenn er auf einmal auf den Straßen stehenblieb und wie aus Träumen aufgewacht, laut: „Alexander! Cäsar! und Hamlet!“ schrie und einem dann zähneschnatternd, prüfend in die Augen sah. Noch mancherlei derartige Grillen seines prinzlichen Gehirns wußte ich aus der Erinnerung verkleinert oder vergrößert wiederzuerzählen. Zum exemplum die Geschichte, wie er, um eines Tages eine Heldentat zu verrichten, einer Frau das Kind aus dem Arme riß, es in die Elbe, einen Strom jenes Landes, schleuderte,

um es gleich darauf flink wie ein Hund wieder unverfehrt aus dem Wasser zu holen.

Aber ich fürchte die Geduld und das Ansehen eines Hohen Gerichtshofes durch die Aufzählung solcher sonderbaren Streiche zu beleidigen. Was ich damit sagen wollte, ist dies, daß Prinz Hamlet den Verkehr mit sich selbst, den wir alle mit uns unterhalten, oftmals in einer das gewöhnliche und erlaubte Maß überschreitenden regen Weise unterhielt. Demzufolge er gerne, wie wir dies in südlichen Ländern vor Beginn der Fasten sehen, mit sich selber Maskerade spielte und ein anderes Wesen, als er von Natur hatte, anzulegen liebte und ihm nichts in der Welt über die Kunst des Schauspiels zu gehen pflegte. Wie weit er diese Liebe, sich zu vervielfältigen, über den Anstand und das vernünftige Verhalten hinaustrieb, das zu entscheiden möchte mir, seinem einzigen Freunde, am schlechtesten anstehen.

Gleichwohl hat ein Hoher Gerichtshof, dem ich mich wie dem Willen meiner Königlichen Majestät in Demut unterwerfen muß, diese Entscheidung im Falle des vorliegenden Testamentes von mir gefodert. Ich muß demnach, ehe ich das Testament des toten Prinzen näher betrachte, die Tugenden, die Klugheit, die Mäßigkeit, den himmelhohen Flug seiner Gedanken, seiner Seele, die ganze Sonnenseite der erwähnten Schatten rühmend benennen, ob ich gleich weiß, daß es die Rechenkunst des Gedächtnisses irremachen würde, ein vollständiges Verzeichnis seiner guten Eigenschaften aufzustellen. Denn trotzdem er wie ein edler

Stein in vielen Farben schillerte und oft ohne Halt von einer Laune in die andere purzelte, war doch im Grunde eine große Beständigkeit in allem, was er tat und sagte, und von einem Menschen, der so sich selber treu blieb, dürfte man wohl annehmen, daß er auch als Monarch das Vertrauen seiner Untertanen gerechtfertigt hätte. In Wahrheit sah ich nämlich während der kurzen Zeit meines Aufenthaltes am Hofe des Königs Claudius alle anderen noch mehr schwanken als meinen seligen Prinzen, aus dessen Mund ich niemals eine Lüge vernommen habe, so daß man auf ihn ein Reich wie Dänemark hätte aufbauen können, wenn anders der Allmächtige es gewollt hätte. Seine Roheiten gegen die liebreizende Ophelia, die Tochter des von ihm ermordeten Polonius, die ihm die vielen Freunde, die Laertes, ob er gleich tot ist, noch beim Volke hat, immer wieder vorhalten, dürften mehr eine Folge seines Mißtrauens gewesen sein als die Schuld einer schlechten, grausamen Seele. Sah er doch, merkte er doch, daß selbst diese reine zarte Jungfrau sich von ihrem Vater, der, was man auch sagen mag, ein Nichts gegen meinen Prinzen war, ohne Bedenken zur Angel machen ließ, ihn als Tollheit einzufangen. Noch jetzt, da der Mond neunmal zwischen jener Zeit und heute gewechselt hat, entsinne ich mich des schmerzlichen Blicks seiner Augen, als er ihr bei jener berüchtigt gewordenen Vorstellung im Palaste sagte: „Es ist kurz wie Frauenliebe.“ Ich habe nie etwas Traurigeres gesehen noch gehört.

Was nun neben einer solchen Treue zu sich selber die Sicherheit des Willens bei Hamlet anbetraf, auf welche Frage es einem hohen Gerichtshof am meisten anzukommen scheint, so ist dieses schwer mit einem einfachen bestimmten „Ja!“ oder „Nein!“ zu entscheiden. Ich glaube wohl, daß in Augenblicken der Schwermut, in denen er, wie er selber sagte, sich „löwentrank“ fühlte, sein Wille zu schwach war, sich nach einer Nadel zu bücken. Aber ich weiß nicht, ob man ihm wegen solcher wunden Momente seines Lebens, denen wir übrigens fast alle großen Männer der Vergangenheit ausgesetzt sehen, die Tatkraft, die erste Tugend des Mannes, absprechen darf. Er tat seine Taten nur auf seine absonderliche Weise, er handhabte seinen Willen mehr mit Maske und Dolch nach Art italienischer Fechter als wie eine plumpe deutsche Art, die ohne Überlegung zuschlägt. Zum Volksaufwiegler, zu dem jener Laertes sich aufwarf, fehlte ihm, dem königlichen Geblüt, die Gabe, mit niedrigen Leuten wie mit seinesgleichen zu verkehren, und auf solche Weise vermochte er die Beliebtheit, deren er sich erfreute, nicht auszunützen. Darum machte er, von der nächtlichen Stunde an, da sein Vater ihm unfern der Begräbnisstätte auf der Terrasse erschienen war, als einzelner auf den König, seinen Oheim, Jagd, auf einem Boden, der voller Löcher, Schlingen, Gruben und Netze für ihn war. So daß man sich hinterdrein fragen muß, wer von den beiden mehr von dem andern verfolgt und bedroht worden ist, der Jäger oder der Gejagte. Wie wir aber ein Tier, dem nach-

gestellt wird, eine unkennbare Farbe zum Schutze annehmen sehen, so sahen wir auch unseren Prinzen Hamlet sich unter allerhand Absonderlichkeiten verstecken, die sämtlich freilich aus seinem eigenen Innern herauswuchsen. Er brach dieses Versteckspiel erst ab, als er befürchten mußte, für toll erklärt zu werden und damit des Spiels gegen seinen Oheim verlustig zu gehen, wie denn im niederen Volke schon geheim die Rede von seiner Verrücktheit ging. Ich gebe freilich zu, daß ein Mann in dieser ganzen Sache anders hätte handeln können, wenn eben nicht dieser Mann „Hamlet“ geheißen hätte, das will heißen, ein Gelehrter, ein Dichter, ein Hofmann, ein Philosoph, ein Königssohn, ein Träumer, alles zusammen und durcheinander gewesen wäre, nur kein Raufbold und Draufgänger.

Ob nun die fraglichen Papiere, unter denen man den Entwurf zu einem Testament des Prinzen gefunden hat, zu den Schreibereien gehören, die Hamlet offenbar, wie seine Briefe an Ophelia, um seine Feinde irrezuführen und zu verhöhnen, verfaßt hat, die Frage muß ich einem hohen Gerichtshof selbst zur Entscheidung überlassen. Ich möchte nur, ohne, wie gesagt, meine Meinung irgendwie bestimmend vorzudrängen, das Testament selbst zum Schluß eine Weile mit eignen Augen beschauen:

Zunächst: Die beiden ersten Bestimmungen, daß man an allen Straßenkreuzungen in Dänemark Denksteine für seinen Vater, den verstorbenen König Hamlet, setzen solle, und daß man fernerhin auf dem Grabe seines Oheims, des

von ihm ermordeten Königs Claudius, allabendlich um die Stunde nach Sonnenuntergang eine Ragenmusik veranstalten möchte. Diese beiden Bestimmungen dürfte die Weisheit unserer glorreichen Majestät des Königs Fortinbras am besten beurteilen können. Hinsichtlich der beiden letzten Verfügungen, denen zufolge er mir, seinem einzigen Freunde, drei Schlösser im Lande Sansumiseno vermacht und eine Leibrente von jährlich tausend Dukaten ausgesetzt hat, erkläre ich von vornherein, daß ich darauf zugunsten der Krone feierlich Verzicht leiste. Mein väterliches Erbe befriedigt mich und meine wenigen Wünsche, die ich nicht mehr durch ein Verweilen am Hofe wider meinen Willen und gegen die Weisheit der von mir am meisten nächst Hamlet geliebten stoischen Philosophen vielfältig sehen möchte. Ganz abgesehen davon dürfte es schwer halten, dieses von ihm erträumte Land Sansumiseno in dieser Welt zu entdecken. Will mir die Gnade meines verehrten jetzigen königlichen Herrn eine Freundschaft erweisen, so bitte ich mit den Degen aus, mit dem Hamlet zuletzt focht, und jenes Sonett, dessen Abschrift mir nebst der Aufzeichnung jener letztwilligen Verfügung des Prinzen Hamlet, der nur minutenlang König gewesen ist, zur Begutachtung zugestellt wurde und das folgendermaßen lautet:

„Vier Pappeln pflanzt um meine Gruft zum Zeichen,
 Daß hier ein armer Mann wie Hamlet ruht.
 Sie nähren sich von meinem schwarzen Blut,
 Bis sie vier Säulen gleich zum Himmel reichen.

Dann tauschen sie, wenn Winde durch sie streichen:
Es ist mein Geist, mein halber Heldenmut,
Die in dem Leben ungelöschte Blut.
Ich muß bei Plutos Schatten einsam schleichen.

Ich mag mich nicht zu den Heroen drängen,
Bin ich wie sie auch Kranz und Herold wert.
Dem Zorn Achills ward ein Homer besichert,

Er lebt in seinen ewigen Gesängen
Wie ich in jener Pappelblätter Klängen,
Bis mich ein Dichter einst gleich jenem ehrt."

Tubal

Viktor von Kohlenegg zugeweiht

In jenen seligen Zeitläuften, als es mir noch vergönnt war, zuweilen auf den Brettern zu stehen, die manchem mehr als die Welt bedeuten, sah ich eines Abends einen Darsteller des Tubal in Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ wehmütig verkniffen aus seiner Rolle in seine Garderobe schleichen. Ich stellte mit Befriedigung diese Bewegung in ihrer Deutlichkeit als die beste fest, die er am ganzen Abend verspendet hatte, und fragte ihn nur mit leisem Vorwurf, soweit man sich so etwas überhaupt gegen solch empfindliche Wesen wie Schauspieler erlauben darf, warum er nicht ein wenig von dieser starken Ausdrucksfähigkeit in seine Rolle selbst gelegt hätte. „Was wollen Sie?“ gab er von seiner Höhe zur Antwort. „Für ein solches Köllchen soll ich mich anstrengen!“ Und dann setzte er zu seiner völligen Entschuldigung noch hinzu: „Zudem wär' es dem Darsteller des Shylock gar nicht recht, wenn ich mich vorgedrängt hätte. Dem Publikum kommt es doch nur darauf an, den berühmten Gast zu sehen.“ Ich weiß nicht, was der berühmte Gast — ich glaube, es war der als Shylock wild und darum vortrefflich wirkende Rudolf Schildkraut — dazu gesagt hätte. Aber

daß der hochselige Dichter des königlichen Kaufmanns in einen gelinden Schüttelfrost über diese Äußerung geraten wäre, das weiß ich bestimmt.

Für Schauspieler, die noch nicht gelernt oder gefühlt haben, daß sie ihre Mitspieler durch nichts mehr unterstützen können, als dadurch, daß sie selbst gut spielen, sei es ausgesprochen, daß Tubal, Shylocks Freund, in der einzigen großen Szene, die er hat, ebenso wichtig ist wie Shylock selber. Ich sehe ihn ganz deutlich vor mir, diesen Tubal, diesen schlauen Hebräer. Und wenn ich mich schminken und anmalen könnte, so wüßte ich gleich, wie seine Maske zu machen wäre. Einen Bart würde ich mir ankleben von einer schmierig grauen Farbe. Grau weniger des Alters wegen, denn ich denke mir ihn jünger, vielleicht gar ein ganzes Jahrzehnt jünger als Shylock, den Fünfzig- oder Sechzigjährigen. Sondern grau, weil er fortwährend mit seinen nicht immer sauberen Händen an seinem Bart herumstreicht, wie Männer es zu tun pflegen, die sich selbst sehr gern haben. Die Haut würd' ich gelbweißlich färben. Denn ein Mensch wie Tubal läuft nicht viel in der Luft herum und ist eher ein wenig lichtscheu. Nur in den finsternen Gassen des Getto liebt er gern mit etwas eingeknickten Beinen herumzustehen, von Laden zu Laden zu gehen und zu schwätzen. „Ref“ zu machen, wie die Türken dies nennen. Darum ist man auch schon gewöhnt daran, daß er Neuigkeiten weiß und Nachrichten herumträgt. „Nun, Tubal, was bringst du Neues von Genua?“ ist die erste Frage, die Shylock an ihn stellt.

134 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Und man fühlt, wie Tubal wichtig mit seinem Daumen seine Lippen aufblättert, während die unteren Finger wieder in dem schmutzeligen Bart herumwühlen: „Ich bin oft gekommen an Örter, wo ich habe gehört von ihr!“ packt er nun aus. Bezeichnenderweise läßt sein Schöpfer ihn mehr mauscheln als den vornehmeren Shylock, der häufiger mit christlichen Kaufleuten umgehen muß als der andere, der weniger Begüterte von seinem Stamm.

Aber, um Tubals Maske zu vervollständigen, bei seiner Nase, an der seine gewöhnlichen Darsteller mühsam herumfieben und wölben, würde ich mich weniger aufhalten. Denn ob sie etwas mehr oder minder krumm ausfällt, ist gleichgültig. Höchstens ihre Löcher würde ich recht breit und die Nüstern recht mächtig zu machen suchen, wie sie Menschen haben, die gern Neuigkeiten aufschnuppern. Aber mit seinen Augen würde ich mich lange Zeit zu beschäftigen haben: Denn eines von ihnen würde ich groß, heiter und freundlich malen und das andere klein, listig und böseartig. Denn mit einem lachenden und einem schielenden Auge gleichsam angetan schiebt er sich durch dieses Dasein hindurch. Die Stirn über diesen beiden Augen braucht nicht gerade hoch zu sein. Denn allzuviel, was einen hohen Raum beansprucht, hat er nicht dort oben aufgespeichert, und mit kabbalistischen oder chassidischen Fragen beschäftigt er sich nicht. Aber trotzdem muß sie runzelig sein, diese Stirn, wie die eines Mannes, dem manches quer gegangen ist im Leben („Ja! Andre Menschen haben auch Unglück“), und der sich, wenn auch über

nichts anderes, so doch ständig über den verkehrten Lauf der Welt seine Gedanken gemacht hat. Dann würde ich ihm noch ein Käppchen über die nicht gerade üppigen, schon leis ergrauenden Haare setzen, ihm einen leidlich sauberen Kasten anziehen — denn ein Mann wie er hat es nicht gern, wenn die Leute hinter ihm herreden, wenn es auch nur über seine Kleidung wäre. Und Tubal in seiner äußeren Erscheinung stände da!

Kneifen wir nun unsere Augen zu, wie er es so häufig mit seinem einen kleinen Auge zu tun beliebt, und beschauen wir ihn mit dem Auge unserer Augen, mit dem Spiegel in uns — nennt's Intellekt, nennt's Seele! Name ist Schall und Rauch, Gefühl ist alles! —, mit dem wir die Wesenszüge unserer menschlichen Mitwesen aufnehmen! O, was für ein merkwürdig gemischtes, gutartiges und niederträchtiges Geschöpf wächst da vor uns auf! Wie recht hatten wir, ihn mit zwei Augen auszustatten, von denen das eine so verschieden von dem anderen ist, wie das des Polyphem von den Augen des Apollo. Um bei seiner Niedertracht zu bleiben, ich muß gestehen, daß ich unter allen Bühnengestalten kaum einen häßlicheren Kerl kenne als diesen Tubal. Wie eine Kröte spritzt er das Gift seiner bösen Nachrichten in die Ohren des betrogenen Vaters Othloff. Dann freut er sich mit jener gemeinsten Art der Freude, die wir Halbtiere, falls wir uns noch nicht zum Menschentum aufgeschwungen haben, als „Schadenfreude“ genießen, daran, die Wirkung seiner schlechten Posten auf den armen Empfänger zu belauern.

Den armen! Bei diesem Beiwort stutzte ich. Denn das ist ja das Großartige bei Shakespear, der wie kein anderer ein Meister darin war, die sittlichen Werte in seinen Stücken abzuwägen und auszugleichen, daß er diesen Shylock nicht rein unserem Mitgefühl überläßt, sondern ihn durch seine bössartigen Eigenschaften, seine blut- und rachgierigen Raubtiertriebe im Großen wie im Kleinen auch unserer Verachtung ausliefert. Sonst würde uns das tückische Spiel, das Tubal mit ihm wie die Katze mit der Maus treibt, abstoßen, statt uns, wie der unter die Sterne versetzte Schöpfer dieser köstlichen Szene es wünscht, ein wenig mitzubelustigen. Wie wir zum Schluß des Stückes im Gerichtsakt trotz unsers Mitgefühls befriedigt sind, wenn der überlistete alte Wucherer, der sich nicht einmal bereit erklärt, einen Geldsacker zu nehmen, seinen Schuldner Antonio zu verbinden, nachdem er ihm ein Pfund Fleisch ausgeschnitten hat, unter dem Jochen des Pöbels seines Vermögens und Glaubens wie seiner Tochter beraubt, wegläuft in seine Höhle, von neuem wieder sein altes schlechtes Gewerbe zu beginnen, also müssen wir auch in seiner Szene mit Tubal uns gegen unser Mitleid mit ihm seines Jammerns und Wimmerns mitfreuen. Wie es dort die zugaffende Menge und hier der ihn visiszierende Tubal tut. Rein Alba und Torquemada konnten sich an den Leiden der Opfer ihrer Inquisition mehr weiden als unser Tubal, wenn er seinem „Freund“ — die Menschen können gemeine Bestien sein — wieder einen „Dolchstich“ versetzt hat. Denn er läßt es nicht an einem

verwenden. Er bringt ihm seine unangenehmen Nachrichten gleichsam pillenweise bei. Nacheinander. In gewissen Abständen.

Zwischen jede böse Post, die er meldet, schiebt er nämlich — und das ist das Allermerkwürdigste an ihm und erklärt, warum wir ihm neben seinem kleinen hinterlistigen Auge ein großes gutmütiges gegeben haben — etwas Erfreuliches für den von ihm gepeinigten Ohylod ein. Dieser zwiespältige Zug in der Brust des Menschen, in der nach uraltem Völkerglauben Gott und Teufel, das Weiße und das Schwarze, sich befehden, zerrt auch den guten Schurken Lubal hin und her. „Schließlich ist es doch einer von unseren Leuten. Wir sind sogar Freunde, wie wir uns vorschmusein.“ Derlei sagt er sich im stillen, wenn er dem anderen wieder mit einer satanischen Mitteilung zugeföhrt hat, und kehrt sofort das Blättchen um. „Zuckerbrot und Peitsche!“ nennen wir dies Verfahren gemeinverständlich. Wir würden es richtiger in seiner Verknüpfung und Folge „Peitsche und Zuckerbrot“ bezeichnen; denn in der Regel wird wohl der Schlag der Liebköpfung vorangehen. Auch bei Lubal geschieht es so. Er schaukelt gleichsam seinen Genossen von einer eiskalten in eine lauwarme Welle, und schon deshalb muß er die Szene führen, die er mit Ohylod hat, und ist ein Stümper in seiner Kunst, wenn er sie sich von dem andern entwinden läßt. Seine Persönlichkeit leuchtet in diesem Auftritt mindestens ebenso stark wie die des Ohylod, der sich später vor dem Gerichtshof noch einmal in seiner ganzen Tiefe

138 Culenberg, Mein Leben für die Bühne

entfalten kann. Lubal erscheint wirksam nur ein einziges Mal, und diese Gelegenheit muß sein Darsteller, wie wir im Leben einen großen Glücksfall, ausnützen.

Ich muß gestehen, daß ich, der ich nur im Geist und nicht mit dem Körper, der mich hemmt, zu schauspielern vermag, jeden kleinsten Mimen darum beneide, wie er in jener Szene einen Ghylock an die Wand drücken kann. Allein schon durch sein stummes Spiel: Jedesmal, wenn er wieder seine Angel mit dem bösen Köder auswirft, von dem er bestimmt weiß, daß im Augenblick darauf der Haken würgend in der Kehle des anderen hängt, und wie er dann listig beobachtet, wie es seinen Mitmenschen packt und gisset, bis er dann, gerührt von solchem Ach- und Wehgeschrei, sein Pflaster auf die Wunde legt, o, welch eine Kunst, welch eine erhöhte, verfeinerte Kunst läßt sich in diesen Sekunden offenbaren! Seine Stimme, diese merkwürdige Mittlerin zwischen dem Innern eines Menschen und seiner äußeren Maske, kann etwas ungeheuer Kühles, fast Frostiges haben. Sie ist überhaupt ein wenig abgenutzt, wie die eines Mannes, der furchtbar viel und furchtbar gern geschwächt hat. Ich will nichts Unmögliches von seinem Darsteller fordern. Ich weiß, daß ein jeder an seine Stimmbänder als an sein Werkzeug gebunden ist. Aber wie er es behandelt, das hat er in seiner Macht.

Mit welcher Verschiedenheit in seiner Stimme wirft Lubal seine Worte aus. Er hat zwei Register, die er ziehen kann. Bei dem einen klingt, was er sagt, ganz kalt und

gleichgültig: „Eure Tochter vertat in Genua, wie ich höre, an einem Abend achtzig Dukaten!“ Man beachte die Wortstellung, die geradezu teuflisch ist. Er kugelt Shylock, erst, eh' er ihm den Dolchstich versetzt, mit jeder Silbe, die er ihm ins Ohr tröpfelt. Dann, als er das Geweismere um die achtzig Dukaten sich genug angehört hat, schmiert er mit seiner weicheren Stimmlage seinen Trost über die Wunde, die er angerichtet hat. „Verschiedene von Antonios Gläubigern reisten mit mir zugleich nach Venedig; die beteuerten, er müsse notwendig fallieren.“ Wohl bemerkt ist auch dies wieder eine Bosheit, wenn auch diesmal auf Kosten des christlichen Kaufmanns. Man bekommt den Eindruck, als ob dieser Tubal nur mit schlechten, hämischen Nachrichten haufierte. „Niesmacher“ nennt man mit einem Wort seines Stammes solche Leute bei uns. Ob er sich über die Freude ärgert, die seine frühe Post von Antonio bei dem anderen „Teufel“ — als solche läßt der Dichter selbst vor ihrer Szene die beiden bezeichnen — entfacht, weiß man nicht recht. Zuzutrauen ist es ihm. Denn sofort nach dieser Gnade, die er Shylock hat willfahren lassen, muß er ihn wieder foppen. „Groggeln“ sagt man in Süddeutschland, wo man sich besser darauf versteht und mehr Spaß daran hat als im Norden. Und zwar diesmal mit dem Höhepunkt, den sein Dichter ihm vorbehalten hat: „Einer zeigte mir einen Ring, den ihm Eure Tochter für einen Affen gab.“ An der kleinen Pause, die der Schauspieler vor dem Wort „Affen“ macht, will ich erkennen, ob er etwas kann. Keine andere Nach-

nicht bringt er Ohylod so ganz beiläufig bei wie diese, von der er doch im voraus weiß, daß sie den anderen zur wildesten Raserei bringt. „Du marterst mich, Tuba!“ wimmert Ohylod zum Steinerweichen auf: „Es war mein Türkis. Ich bekam ihn von Lea, als ich noch Junggeselle war.“ Und nun der Gipfel seiner Klagen: „Ich hätte ihn nicht weggegeben für einen Wald von Affen.“

Es hängt fast so etwas wie eine Träne an diesen letzten Worten Ohylods, so daß Tuba, der ebenso sentimental wie schadenfreudig ist, sich schnell entschließt, ihm noch ein Bonbon, ein letztes, wie einem großen Kinde, zuzuschieben: „Über Antonio ist gewiß ruiniert.“

Solch ein Mixtum compositum ist dieser Tuba, tückisch und gutmütig zugleich. Er quält gern andere und mag auch nicht ungern Schicksal spielen, das Schicksal, von dem er weiß, daß es keine Konstante ist, sondern uns heute rauh und morgen weich behandelt. Gegen sich selbst ist er vermutlich ebenso launisch wie gegen andere. Mal schlecht, mal gut. Seine Selbstgespräche, die er geschwäßig, auch mit sich, unaufhörlich führt, bewegen sich stets in den beiden höchsten Graden: „Glücklicher, gescheiter Tuba!“ und „Armer, geschlagener Tuba!“ Er hat vor sich entweder alles wieder einmal großartig gefingert, oder er ist wie gewöhnlich wieder der erzdumme, leichtgläubige Esel gewesen. Noch auf dem Totenbett — um diesen letzten Zug von ihm zu verraten — stellt er sich ungeheuer an mit Schreien und Wehklagen, daß er, der Junggeselle, keine Kinder hätte, die ihm Trostsprüche und Handrei-

chungen geben könnten, um plötzlich wieder mit Befriedigung festzustellen: „Freilich, mit einem ‚Goi‘ durchzubrennen, wie Shylocks Jessica, hätte ich keine Tochter haben mögen!“

Mit diesem Grinsen verschwindet er aus dieser Welt, deren heilsamstes Entgiftungsmittel die „Ironie“ ist, um im Schoße Abrahams all die Zwiespältigkeiten abzustreifen, mit denen wir verpfuschten Geschöpfe behaftet sind.

Malvolio

„Vermeinst du, weil du tugendhaft seiest,
solle es in der Welt keine Lorten und
keinen Wein mehr geben?“

Er ist der eigentliche tragikomische Held in Shakespeares: „Was ihr wollt.“ Um ihn dreht sich das ganze tolle Spiel derer, die in Gräfin Olivia's reichem Haus herumfaulenzten und herumschmarozten. Er ist auch unter den närrischen Gefellen, die Shakespeare in diesem Stück auf die Beine gebracht hat, bei weitem die ausgeprägteste Schöpfung des Dichters.

Junker Tobias von Külp, der feiste, immer durstige Silen, ist nur ein Vetter aus der Familie Falstaffs. Fabio der Mitmacher und Rumpan bei allem, wo es etwas zu trinken und zu raufen und zu lachen gibt, stammt aus dem zahlreichen Stamm der Pistol, der Mercutio und der Trinculo oder wie die lustigen Spießgesellen bei Shakespeare sonst heißen mögen. Er, Fabio, hat sogar auffallend wenig Farbe und Eigenart mitbekommen. Und Junker Andreas Bleichenwang, der bange, läppische, dumme Hansnarr, der nur dazu taugt, gefoppt und um sein Geld gebracht zu werden, streckt er nicht in mancherlei Verwandlung aus vielen anderen Stücken Shakespeares seinen

albernen Schädel heraus. So noch ein wenig törichter als Junfer Schmächtig in den „Luftigen Weibern von Windsor“ und noch ein wenig gezierter als Don Adriano de Armado in „Liebes Leid und Lust“. Alles dies sind verschiedene Abzüge, Extrakte der großen Macht, mit der nach Schillers populär gewordenem Wort die Götter selbst vergebens kämpfen. Eine Figur wie Malvolio hat der Dichter nur ein einziges Mal geschaffen, und nirgend ist dem korrekten Philisterium übler mitgespielt worden als in dieser Gestalt des Haushofmeisters Malvolio. Ja, es wird ihm so übel mitgespielt, daß die Komödie eine Weile lang auf des Messers Schneide steht und droht in ihr Gegenteil, in die Tragödie hinabzufallen.

Es ist der größte Beweis von Shakespeares überlegenem Genie, von der Sicherheit seines Geistes und der Erhabenheit seines Gefühls, daß er uns in dieser Komödie bis an den tragischen Absturz führt, uns einen Moment schwindlig macht und dann plötzlich mit einem Ruck in die Komödie zurückzureißen vermag. Sehen wir zu, wie dies gelingt:

Er ist an keinem glücklichen Tage in seinem makellosen Leben in den Dienst der reichen Gräfin, des Fräuleins Olivia, als Haushofmeister eingetreten, der ehrenwerte Herr Malvolio. Zwar anfangs hat die Gräfin ihn sicherlich mit Wort und Tat unterstützt, wenn er gegen das zügellose ausschweifende Leben ihres Oheims Tobias in ihrem Hause eiferte. Aber nun ihr Bruder gestorben ist, hält sie sich in ihren Gemächern verschlossen und ist in

144 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

ihrer Scherment viel zu schwach, dem immer wüster werdenden Lebenswandel des Oheims Tobias zu wehren. Der, auf seine Verwandtschaft mit der Gräfin pochend, treibt es immer toller. Er holt sich schließlich noch zwei Spießgesellen von der Straße ins Haus, mit denen er saufen und randalieren und die Nacht zum Tage machen kann. Malvolio leidet namenlos. Vergebens bietet er seine ganze Würde auf, dem Gesindel sein viehisches Treiben zu legen. Die Kanaille von Oheim verlacht ihn nur. Vergebens führt er seine Tugend vor dem Gelichter spazieren oder schreitet, das Gebetbuch in der Hand, Sonntags an ihnen vorbei zur Kirche oder geht abends um neun, gleich nach dem Nachtmahl, in seiner keuschen Kammer in seinem langen Nachthemd zu Bett. Es hilft nichts. Die drei Liederjahne führen ihr gotteslästerliches Leben ohne Scham und ohne Reue weiter. Längst hätte sich der würdige Malvolio aus diesem Hause des Lasters und der Völlerei entfernt, wenn nicht die Gräfin, seine arme reiche Herrin, darin wäre. Sie unter diesen Bestien allein zu lassen, nein, das wäre eines Ehrenmannes nicht würdig. Sie, das junge, schwache, verlassene, schöne Ding, bedarf des Schutzes in dieser schlechten, zuchtlosen Welt. Und darum, um sie bleibt er in dieser Hölle, um sie erträgt er die aufdringlichen Späße des sauberen Tobias von Rülps — ist es doch ihr Oheim! Und nach und nach denkt und fühlt er sich immer mehr in diese Beschützerrolle über die junge Gräfin hinein. Seine Zuneigung zu dem beschatteten, schwachen Geschöpf, das ohne Eltern, ohne väter-

lichen Freund — denn Oheim Tobias ist nur ein trinkendes Tier — ihr junges Leben allein führen muß, wächst von Tag zu Tag. Die Liebe Orsinos, des mächtigen Herzogs, wird von ihr verschmäht. Aha! Sie will allein bleiben. Sie liebt die Einsamkeit, alles ihm traute, ja verwandte Züge. Wie, wenn sie — —? Oho! Er vergleicht und kombiniert; es stimmt wirklich, sie führt unter dem frivolen ungesitteten Treiben um sie herum ein ganz ähnliches einsames Leben wie er. Sie meidet die Gesellschaft, sie schließt sich mit sich selbst und ihrer Tugend ein. Sollte in alledem nicht eine heimliche Zuneigung zu ihm liegen? In dieser seelischen Stimmung, in diesem süßen Zweifel findet er, Malbolio, im Garten den Brief, den Maria, der Gräfin Kammermädchen, im Bunde mit den drei Spießgesellen für ihn aufgesetzt hat und findet in ihm die Liebe der Gräfin zu sich bestätigt. Und in wenigen Szenen rollt nun das Schicksal des von der Schelmerei hintergangenen Ehrenmannes bis zu seinem mehr traurigen als lustigen Ende.

Der Hochmutsteufel und die Einbildung einer Liebe, die nicht existiert, bringen ihn in einen Zustand, den die Welt für wahnsinnig hält und den sie nach der damaligen Methode mit Einsperren und Beschwörungen zu heilen sucht. Gibt es denn ein tragikomischeres Bild als das, wie Malbolio vor der Gräfin steht und sie, wie ihn der Brief gewiesen hat, süß anlächelt, wie er, der ernste, würdige, meist mürrische Mensch aus Liebe sich zum Lächeln zwingt, das ihn schmerzt und das uns selbst, trotzdem wir

146 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

lachen müssen, wehe tut? Es ist die genialste Szene des Stückes, und man sieht Shakespeares Auge daraus mit seinem eigenen Ausdruck in holdem Wahnsinn uns anschauen.

Wie die Gräfin Olivia den bösen Spaß erfährt, den man sich mit dem Haushofmeister Malvolio gemacht hat, bittet sie den Herzog, dem Armen, dem soviel Böses widerfahren, und der wütend aus dem Haus davongerannt ist, Boten nachzusenden und ihn einzuholen. Aber die Boten fanden ihn nirgend mehr in ganz Syrien. Er soll über die Grenze gegangen sein und in einem großen Kloster Dienste gefunden haben. Dort ist er denn auch hochbetagt und unbescholten gestorben. Sein Geld und Gut, das er sich erworben, hat er der Kirche vermacht.

viel zu große Löpfe. Was ebenso töricht und stillos wirkt, wie wenn die Darsteller der Narren das leichte bunte Konfetti ihres Geistes wie mit Hieroglyphen bemalte Papyrusrollen ausbreiten.

Bei zweien seiner Narren, bei dem in „Ende gut, alles gut“ wie bei dem in „Wie es Euch gefällt“, die einander auch sonst ähnlich sind, läßt Shakespeare eine starke Lust zum Ehestand verspüren als zu dem probatesten Heilmittel gegen Schwarzseherei und Gallsucht, ihren Berufskrankheiten. Und wär's auch nur, um gehört zu werden und dies zu Shakespeares Zeiten anscheinend allen Ehemännern gemeinsame Los zu tragen. Als Narren finden sie sich von vornherein damit ab, weil sie, denen die Moral nur eine Vogelscheuche ist, nichts anderes erwarten. Dem Narren in „Ende gut, alles gut“ verschlägt, seitdem er am Hofe gewohnt hat, die Lust an seiner bürgerlichen Elsbeth. Aber Probststein, der Narr in „Wie es Euch gefällt“, kriegt auf dem Land im Ardenner Wald immer mehr Appetit auf sein Ziegenmädchen Käthchen und steht zum Schluß der Komödie unter dem Reigen derer, die sich dem Publikum als Verlobte empfehlen. Wenngleich für seine Liebesreise als armer Narr nur auf „zwei Monate“ mit Lebensmitteln versehen. Probststein ist im Rahmen seines Lustspiels, das in dem Edelmann Jaques seinen melancholischen Räseneur hat, der heiterste der shakespeareischen Narren geworden. Aus einer anderen Familie stammen die beiden Narren in „Was Ihr wollt“ und im „König Lear“, die einander so sehr gleichen, daß

148 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Auch in des Gauklers Brust ein Herz;
Genau wie euch quillt lindernd ihm die Zähre,
Wenn ihn bedrückt ein Schmerz.“

Wahrlich, es sollte euch an Schmelz und Schmalz, uns zu rühren, nicht fehlen, ihr gern heulenden papageienbunten Spaßmacher, ich glaub' es euch aufs Wort. Ihr würdet uns mit eurer Künstlerwehmut die Tränen becherweise aus den Augen ziehen und uns vor Mitgefühl die Gedärme aus dem Leibe haspeln. Aber leider für euch! hat der Geist, der diese Geister schuf, sie nicht nur so düster schattiert. Er läßt sie zum Kummer aller einfach veranzlagten Menschen und Menschendarsteller schillern. Dszillieren, schwingen, hin und her pendeln, kann man auch sagen. Und diese Kunststückchen der Seele, die dem Dichter mit einer leichten Veränderung der Stimme, einem Wechsel in der Betonung, einer Zusammenziehung der Gestalt im Nu gelingen, sie sind es, die den meisten Schauspielern so unsägliche Mühe machen. Sie verstehen nicht das Schaltwerk der Gedanken und Gefühle mit einer Schnelligkeit zu meistern, mit welcher der größte romantische Dichter es handhabte. Die naturalistische Spielweise hat diese Schwerfälligkeit im Stimmungs-, ja oft im bloßen Stimmwechsel noch erhöht. Wie oft hab' ich nicht zu meiner Qual von Schauspielern jener Richtung die Ausrufe vernommen: „Ich kann mich nicht so schnell umschalten.“ Was mir immer so vorkam, als ob der Fisch zu einem sprechen wollte: „Ich kann nicht schwimmen.“ Wie wollen solche Darsteller, die vor schnellen Übergängen

scheuen, diese Narren Shakespeares spielen können, die fortwährend und oft ganz unvermittelt von einer Gemütsart in die andere fallen! Man erinnere sich nur der seelisch noch ganz einfachen Szene, wie der Narr in „Was Ihr wollt“ den eingesperrten Malvolio als Sir Topas, der Pfarrer, aufsucht, um ihn als Besessenen nach dem damaligen „psychiatrischen Heilverfahren“ zu erorzisieren. Mit der gleichen Hirtigkeit, mit der vor einem solchen Beschwörer die Teufel aus der Brust des Kranken flogen, flattern hier verschiedene Seelen in den Narren. Er kommt als Narr. Dann spielt er den Pfarrer. Und hernach wieder den Narren. Und schließlich bekommt er über dieser Spielerei so viel Spaß an seinen Späßen, daß er flugs wie ein Bauchredner mit jenen Rollen wechselt. Wer dazu keine Laune aufbringt, keine kindliche im Zwerchfell wurzelnde Freude am Ulf, ähnlich jener, mit der wir auf der Schulbank unsere Allostria trieben, der langweilt nur die Zuhörer mit seinen faden und, wie der Oberlehrer dann zur Frau Geheimrat bemerkt, „recht veralteten Späßen“.

Die Damen Shakespeares lassen sich den Umgang mit den Narren besonders gern angelegen sein. Fest, der Narr in „Was Ihr wollt“, wie sein etwas farbloserer Bruder in „Ende gut, alles gut“ stehen geradezu in dem Dienst bei Frauen, auf die sie wie ein Familienstück übergegangen sind. Beide Frauen trauern noch dazu: die eine um den Tod ihres Gemahls, die reiche Gräfin Olivia in „Was Ihr wollt“ um den Verlust ihres Bruders. Beide Narren werden in

den beiden Stücken zunächst wegen ihrer schlechten Ausführung gescholten. Sie haben offenbar in den ersten Trauertagen das Haus gemieden und sich wüst herumgetrieben. Der eine hat sogar die Peitsche zu schmecken bekommen, mit der ihresgleichen übrigens wie die unartigen Hunde fortwährend bedroht wird. Selbst Lear, der vornehme greiße König, herrscht seinen Narren gleich an: „Nimm dich in acht, du! — Die Peitsche!“ Alle Narren haben darum etwas Scheues, Verschlagenes im doppelten Sinn an sich. Sie zucken stets zusammen, wenn einer böse mit ihnen spricht. Man gesteht ihnen nur eine gewisse „Narrenfreiheit“ zu. Die Frechheit, die man von ihnen verlangt, und von der sie wie von ihrem ihnen verliehenen Pfund leben, ist darum immer vorsichtig. Sie gehen sachte über die Gunst ihrer Herren und Herrinnen wie über dünnes schwaches Eis. Und wenn sie einmal hart aufgetreten sind, so kann man sicher sein, daß sie gleich danach ihren Fuß umwickeln. Denn sie wissen, sie dürfen zuweilen fraßen. Sie werden ja gehalten, um ihrer Herrschaft die Wahrheit zu sagen. Aber sie müssen ihre Herren dabei doch stets in guter Laune halten und dürfen nie das Abhängigkeitsverhältnis vergessen. Sollte Übermut und Mangel an Unterwürfigkeit sie je dazu verleiten, so werden sie mit Schlägen gleich wieder an ihre Knechtschaft erinnert. Sie gehören zu dem beweglichen Hausrat ihrer Herrschaft wie die Tiere, die Krüppel oder Zwerge, die man sich besonders in den südlichen Ländern gerne zu ihnen anschaffte, und deren traurige menschliche Menagerie

uns am packendsten in den Bildern des Velasquez erhalten geblieben ist. Und zwar sind diese Narren ihren Herren mehr noch als leibeigen. Sie gehören ihnen geist-eigen zu. Mit ihrem Wissen, ihrem Wiß und ihrer Schlagfertigkeit. Wie das Salz und die Gewürze die Speisen, so haben ihre geistigen Eigenschaften die Unterhaltung anzuregen und aufzufrischen. Und wehe ihnen, wenn sie matt oder taub werden! Sie sind ja ohnedem schon bloß auf das Gnadenbrot gesetzt. Das, was man einem ausgedienten und ausgeleiterten alten Narren zuwerfen mag, wird für ihn nur dazu genügen, sich langsam aus der Welt hinauszuhungern.

Weil sie sich in Gegenwart ihrer Herren meist plagen müssen wie Tiere, die Kunststückchen machen können, so meiden sie ganz gern einmal die Nähe ihrer Gebieter. In den beiden soeben genannten Komödien wie im „König Lear“ wird mehrfach nach den Narren gefragt, die sich anscheinend erst melden, wenn man sie vermißt. Auch dies ein Zeichen ihrer Schlaueit und ihrer Menschenkenntnis, in welch letzterem Studium sie sich überhaupt wie die Diplomaten üben können. Sie machen sich häufig rar aus Bequemlichkeit, weil es ihnen nicht immer passen mag, wie Schwefelhölzchen, die man anstreicht, aufzuflammen und zu leuchten und auf Befehl geistreich zu sein. Dann aber auch weichen sie der Hoflust, der vertrauten, in der die Charaktere und Naturen verkrüppeln, wie Goethe der Hofmann, scilicet Hofnarr, geklagt hat, mit Wonne auf ein paar Tage oder Wochen aus, um ihren Wert zu

152 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

steigern. Sie hüten sich, lässig zu werden. Denn ein Narrengeſicht zur Unzeit wirkt verſtimmend. Dieſe Erfahrung macht keiner von ihnen gern zweimal.

Die Art des Wiſes, mit der ſie ihre Herrſchaft unterhalten, wenn ſie geruht, ſie wie einen Verierſpiegel in die Hand zu nehmen, beſteht aus ihrer Diſputiererei, die oft zu einer bloßen Wortſpalterei und Wortſpielerei herabſinkt. Die Sentenzen, die ſie dabei machen, ſind nicht einmal ſtets bedeutend, was Grabbe voll Galle in ſeiner Verkleinerungſchrift über die Shakeſpearomanie ſchon an-gemerkt hat. Wogegen zu ſagen iſt, daß der Schöpfer der Narren ihnen mit guter Abſicht nicht die hohen Weiſheiten und Wahrheiten, die ihm nicht minder als Schiller zu Gebote ſtanden, in den Mund gelegt hat. Solche Sprüche verleiht er ſeinen Königen, ſeinen Helden und ſeinen edlen Frauen. Die Narren, die meiſt nur die Volksweiſheit verkörpern ſollen, ſtattet er mit kleinerer Münze aus. Beiſpielsweiſe hat der Narr im „König Lear“ eigentlich nur das Thema, das man in das Sprichwort: „Zieh dich nicht eher aus, als biſt du dich ins Bett legſt!“ faſſen kann, zu umſchreiben. „Du hattest wenig Wiß in deiner fahlen Krone, als du deine goldene wegſchenkteſt!“ ödet er ſofort den abgedankten König an.

Die Narren ſelbſt haben mehr Wiß als Geiſt, mehr Spruch-reichtum als Ideen, mehr gefunden Menſchenverſtand als Gelehrſamkeit. Sie ſpotten über alle, die den Stein der Weiſen anders wie auf die einfache vernünftige Lebensweiſe ſuchen. Im Gegenſatz zur Schulweiſheit iſt „die

natürliche Philosophie" ihr Steckenpferd. Es gibt unter unseren Schauspielern eine greuliche, nicht unbeträchtliche Anzahl, die man „denkende Schauspieler" schimpft, und sie erfreuen sich im Mutterland der Philosophie, wie Hegel Deutschland im Gegensatz zu ihrem Vaterland, zu Griechenland, gekauft hat, noch immer eines gewissen unausrottbaren Ansehens. Diese Pfuscher und Stümper in ihrem Beruf, welche nie ihre Rolle selbst, was viel zu einfach für sie wäre, sondern die gelehrten Kommentare zu diesen Rollen spielen und die Geschichtsbücher über den historischen König Johann studieren, ehe sie den erdichteten „ausdeuten" oder sämtliche Abhandlungen, Schriften und Werke über Hamlet durchhohlen, bevor sie ihn uns aufklären und erschließen, diese denkenden Schauspieler also, der Satan hole sie! sind als shakespearische Narren wirkliche Narren, wenn sie die Weltanschauung und die Philosophie des Dichters dabei zum Ausdruck bringen wollen. An diesen Figuren darf man nicht herumdoßtern. Es sind einfache Volkskinder gewesen, die kein anderes Examen bestanden haben als das, was das Dasein ihnen täglich auferlegt. Außerlich zeigt sich ihr Wiß in ihrer Zungenfertigkeit. Die meisten Narrenspieler nehmen ein viel zu langsames Tempo und bringen ihre leichten Späße, die wie die Webeschiffchen durch das Garn, durch die Unterhaltung schnurren müssen, mit der Umständlichkeit schwerer Orakelsprüche zur Welt. Freilich tun sich diese Narren oft mit ihrer angelesenen Gelahrtheit dicke und zitieren „Quinapalus" und Pythagoras und andere

154 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

heidnische Philosophen. Doch nur, um jenen größeren Narren eine Nase zu drehen. Ihr Wissen ist im allgemeinen nur zusammengestoppelt und so unvollkommen, wie es das ihres Schöpfers war, für den uns philologische Rabbalisten, Lertdreher und Buchstabenanbeter, wie sie Shakespeare selber geschaffen haben könnte, vergebens den Großkanzler Lord Bacon von Verulam unterstieben wollen.

Eins der Hauptstückchen ihres Witzes, das sie immer wieder vorbringen, ist dies, sich über die landläufige Logik lustig zu machen. Sie werden nicht müde, ein komisches collegium logicum mit ihrer Mitwelt anzustellen.

Das Erst' ist so, das Zweite so

Und drum das Drift' und Vierte so;

Und wenn das Erst' und Zweit' nicht wär',

Das Drift' und Viert' wär' nimmermehr.

Meist dreht es sich dabei darum, den anderen zu beweisen, daß diese eigentlich selber die Narren sind und ihre Schellenkappe zu tragen verdienen. So beispielweise gleich beim Auftreten des Narren in „Was Ihr wollt“ wie im „König Lear“. Die dem romantischen Dichter innewohnende Lust, der Gesetze der menschlichen Kausalität zu spotten, schlägt in diesen armen Scherzbolden, die nichts haben wie ihren Humor, wie ein Nesselfieber aus. „Witz ist die Krähe der Seele“, hat einmal ein steifer, strenger Sittlichkeits- und Wahrheitspächter gesagt. Jene hungernnden und mit ihren Späßen bettelnden gehenden Narren Shakespeares suchen mit ihrer Verdreherei der Welt und

ihrer Tatsachen ihr eigenes trübsinniges Schicksal auszugleichen. Dadurch, daß sie das bittere menschliche Dasein spielerisch nehmen, wie ihre herrschaftliche Umgebung sie selbst nimmt, heben sie die Traurigkeit der Welt auf und stülpen ihr zum Schluß die eigene Kappe auf. Ach, wenn die kleinen Darsteller dieser Narren doch wenigstens aufhören wollten, sich scherzhaft vorzukommen und bei ihren Aussprüchen wie Vorstadthumoristen und Karnevalsredner auf das Wiehern der Galerie zu warten! Wenn man über sie vor Freude krähen sollte, so hätte ihr Dichter sie ganz anders geschildert und in vielerlei komische Lagen gebracht und sie nicht wie ihr Beruf nur zum Brieftragen, Singen, Gelegenheitsmachen und allenfalls noch zum Kuppeln benutzt. Der Darsteller, der sie auf einer bloßen tiefen Melancholie aufbaut, wird sie besser treffen als der, der da glaubt, mit ihren Einfällen oder Ausfällen, ihren Schnörkeln und Rätseln allgemeine Heiterkeit beim Publikum fischen zu können. Ich sah einmal einen alten griessgrämigen Komödianten, dergleichen man zuweilen auf kleinen Bühnen wie zurückgesetzte Kleider beim Althändler findet, sich mürrisch in einen solchen shakespeareischen Narren verwandeln. „Bleiben Sie doch, wie Sie sind!“ beschwor ich ihn in seiner Garderobe mit einem Blick auf sein verhärmted Gesicht, das runzelig und faltig wie eine Elefantenhaut ausah. Aber er hatte schon Schminke und Hasenpfote in der Hand und pußte einen süßlichen jugendlichen Puppenkopf aus sich.

Melancholie ist der Grundzug des Wesens dieser Narren,

156 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

wie er es nach dem Glauben der Pessimisten der des ganzen Bewußtseins ist. Aus ihr ranken wie Winden über einer Gruft ihre Sprüche und Späße, ihre Reime und Lieder als Arabesken ihres Geistes empor. Dem würdigen ernststen Mann wie Malvolio erscheinen sie nur ein Unkraut und eine ungesalzene Beilage der Gesellschaft, während ihr Dichter wie das „narrische“ Geschlecht der Frauen offenbar eine starke Vorliebe für sie gehabt hat. Sonst hätte er nicht, was er nur bei einigen Lieblingsgestalten wie bei Sir Hans Falstaff z. B. tut, sie in mehreren Stücken verwandt. Er benutzt sie als Räsoneure und als Chor und als Träger des Lyrischen, das er gern in seine Stücke verwebt. Darum hat er sie im „Hamlet“ nicht nötig, weil dieser selbst seinen eigenen Bärenführer und Chorus abgibt. Durch die Narren bekommt der Dichter die Farbe in sein Werk, wie im „König Lear“ z. B., wo der Narr, der kennzeichnenderweise innig an Cordelia hängt, mit ihr zusammen der einzige ist, der Licht auf das ganze düstere Drama wirft. Die Liedchen der Narren, die mit denen der Ophelia die schönsten sind, die Shakespeare der Volksdichter gesungen hat, werden auch nur zu oft falsch bei uns behandelt. Solche Spaßmacher gingen damals wie heute die Wandervögel mit der Laute in der Hand gassatim und trällerten ihre Weisen, um Kunstgesang unbekümmert, sich und dem, der zuhören wollte, vor. Wir bemühen häufig Bühnenmusik im Hintergrund oder gar ein ganzes Orchester zu ihrer Begleitung und pflanzen die kleinen Blümchen damit in

viel zu große Löpfe. Was ebenso töricht und stilllos wirkt, wie wenn die Darsteller der Narren das leichte bunte Konfetti ihres Geistes wie mit Hieroglyphen bemalte Papyrusrollen ausbreiten.

Bei zweien seiner Narren, bei dem in „Ende gut, alles gut“ wie bei dem in „Wie es Euch gefällt“, die einander auch sonst ähnlich sind, läßt Shakespeare eine starke Lust zum Ehestand verspüren als zu dem probatesten Heilmittel gegen Schwarzseherei und Gallsucht, ihren Berufskrankheiten. Und wär's auch nur, um gehört zu werden und dies zu Shakespeares Zeiten anscheinend allen Ehemännern gemeinsame Los zu tragen. Als Narren finden sie sich von vornherein damit ab, weil sie, denen die Moral nur eine Vogelscheuche ist, nichts anderes erwarten. Dem Narren in „Ende gut, alles gut“ verschlägt, seitdem er am Hofe geweilt hat, die Lust an seiner bürgerlichen Elsbeth. Aber Probstein, der Narr in „Wie es Euch gefällt“, kriegt auf dem Land im Ardenner Wald immer mehr Appetit auf sein Ziegenmädchen Rätchen und steht zum Schluß der Komödie unter dem Reigen derer, die sich dem Publikum als Verlobte empfehlen. Wenngleich für seine Liebesreise als armer Narr nur auf „zwei Monate“ mit Lebensmitteln versehen. Probstein ist im Rahmen seines Lustspiels, das in dem Edelmann Jaques seinen melancholischen Räseneur hat, der heiterste der shakespeareischen Narren geworden. Aus einer anderen Familie stammen die beiden Narren in „Was Ihr wollt“ und im „König Lear“, die einander so sehr gleichen, daß

158 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

sie eine Figur sein können. Sie sind dem Dichter in seiner Phantasie wohl auch zu einer Person zusammengewachsen. Denn er läßt den Narren im „König Lear“ beim Ungewitter auf der Heide eine neue Strophe des bekannten Regenliedes singen, mit dem „Was Ihr wollt“ so wirksam schloß. Dieser von der Prosa fortwährend in den Gesang, vom Leben in die Dichtung taumelnde welt-schmerzliche Spaßmacher ist der Shakespearesche Narr, den man in der Galerie seiner Gestalten nie vergißt. Er ist der gleiche in Äthrien wie in Britannien; höchstens ist er am Hofe des Königs älter und schärfer geworden, als er bei Fräulein Olivia war. Der Narr ist als Mimus bei den Griechen und Römern, als Harlekin und Pierrot bei den Romanen, als Hanswurst bei uns Deutschen bekannt. Aber bei Shakespeare wird der Narr, dessen ent-arteter Bastardenkel heute der „Clown“ in England ist, immer doch von dem Gehirn eines Dichters gespeist. Und selbst wenn der Poet ihm, ihres erbärmlichen gemeinsamen Gewerbes, der Narrheit, müde geworden, einmal nur Brocken seines Wises zuwirft, kleinere Steinchen und Splitter, das Mosaikbild seines erhabenen Geistes, das diese Narren malen, schwebt selbst, wo es schwach wird, in einer himmelhöheren Sphäre als die drastische oder erzenitische, lediglich körperliche Mimik ihrer entgeistigten heutigen Nachfolger.

Nachdem der Narr im „Lear“ zusammen mit dem nackten armen Thoms und dem irrewerdenden König dem phantastischen Totengericht beigewohnt hat, das die drei Narren

in der Hütte über die zwei undankbaren entmenschten Töchter Lears abhalten, verschwindet er wie eine Sternschnuppe. Nach dieser Szene, der wunderbarlich verzerrtesten, die ein Dichter je gewagt hat, wird die Figur nicht mehr gebraucht. Der toll gewordene Lear hat keinen Narren mehr nötig. „Und ich will am Mittag schlafen gehen“, spricht der Narr über dem zusammenbrechenden König, dem der Dichter in einem Schlaf den Verstand nimmt, wie er ihn in einem Schlaf zum Schluß ihm wieder zurückgibt. Landleute fanden den toten Narren eines Morgens erfroren auf der Straße nach Dover. Wie ein großer schimmernder Schmetterling lag er in seiner buntgelappten Tracht in dem Kot. Die Bauern hoben ihn wie ein von einem anderen Gestirn gefallenes Wesen auf. Aber der Pfarrer diagnostizierte die Leiche als die eines Zauberers und ließ sie auf dem Friedhof unter den Fremden und Verbrechern einschatten. Weilchen, Maßlieb und Raute, Fenchel, Ugly und Rosmarin wachsen über seiner namenlosen Gruft: harmlose Blumen, zu nichts nütze, als von den Ziegen gefressen zu werden oder närrischen Mädchen wie Ophelia das Haar zu schmücken.

Pistol

(Für Alois Brandl, den Shakespearomanen.)

Ein Brief

An Seine Dummheit, den dickschädigen Bardolph, den Knecht Seiner Gettheit Sir Hans Falstaff, der da residirt in allen Schenken Altenglands, zur Zeit Zapfbursche im Gasthof zum Hosenbände.

O, Du Idiot. Du Meister aller Esel,

Du größter Dohse, Schafskopf im Quadrat.

Leg' Deine Nase, jenen roten Glühkolben, an das Siegel dieses Briefes. So! Es springt zischend auf. Und nun lies bei dem purpurnen Licht, das von der mit Knöpfen und Warzen bespickten Laterne ausgeht, die von Deiner kurzen Stirne auf Dein ständig nach Brantwein duftendes Maul herniederhängt, lies, was ich Dir hier zu sagen habe und dann frag' Deinen Spiegel, ob Du noch von einem Rindvieh zu unterscheiden bist. Oder wenn Du selbst nicht mehr lesen kannst in dem Qualm Deines Blödsinns, so laß Dir meinen Brief vorlesen bei dem Scheine Deiner kardinalsfarbenen Riechbüchse, die heller leuchtet als der gute Leumund des Bischofs von Rochester! Willst Du das hündische, niedrige, gebückte, kriechende, speichelleckende Gewerbe, dem Du Sklave Dich ergeben hast, bis

an Dein unchristliches Ende fortsetzen? Bedenkst Du den Monte Rosso Deiner Nase weiter durch den Austwurf und Unrat zu schleifen, der den Fußboden einer solch gemeinen Laverne bespuckt, bis Deine Hände vom ewigen Bierzapfen gichtig geworden sind? Hast Du die Absicht, Dich lebenslänglich um Deine Tonne zu wälzen, Du dämlicher Diogenes, und am Spundloch zu sterben und in Treber und Schlempe zu zerfallen?

O Alexander, Du wärst klein geblieben,

Hättst Du nur Makedonien betrieben!

Ekelst es Dich nicht an, jedem Hufschmied und Pferdehändler einen Krug Bier vors Maul zu schieben, wenn er Dir gepiffen hat? Schwärzt Deine Seele nicht, Du hungarischer Wicht, daß ein Handschuhmacherlehrling, eine Elle von einem Menschen, Dich zurückrufen darf: „He, Bursch! Zapft etwas mehr zu! Ihr habt zu schlecht gefüllt.“ Hat sich alle Deine Scham in Deine scharlachrote Nase konzentriert, daß Du keine mehr für die erbärmliche Lage aufreiben kannst, in die Dich Deine eines Mannes unwürdige Nasch- und Trunksucht versetzt hat? Ist die verheufelte Lust, an der Öffnung eines Fassess herumzulecken, so übermächtig in Dir, ehrloser, ausgebeuteter, liederlicher Bierwurm, daß Du Deine Würde, Dein Ansehen, Deinen Charakter, sofern Du schalenloses Weichtier überhaupt noch Anspruch darauf erheben kannst, langsam und mit der Gemütsruhe eines achtzigjährigen Verbrechers in Bier-Nögel-Kannen zu Grabe trägst?

Aber ich appelliere nicht mehr an Dein Gewissen, Du

Spottbild aller männlichen Tugenden. Ich wende mich an den letzten Rest von Verstand in Deinem Büffelpopf, der noch nicht vom Bier fortgeschwemmt ist. Bist Du wirklich schon so verschimmelt, daß Du um des Überlaufs willen, den Du am Abend aussaufen darfst, und wegen der paar Pfennige, die man Dir zuwirft, auf jede höhere Laufbahn verzichtet hast? Leutnant Bardolph, der Fährnrich Pistol legt die Kriegstrompete an Euer Ohr, und wenn Dein Trommelfell noch andere Worte versteht wie: „Eine neue Kanne! Eingeschenkt! Noch eine Lage drauf! Vier Krüge für die Herrschaften im Hinterstübchen!“ und dergleichen Wirtshauspapageienlatein, so zeige, daß Deine Mutter kein Weib an Dir zur Welt brachte.

Der neue König trägt den Krieg nach Frankreich.

Das ist ein reiches Land, es reicht für uns.

„Der Krieg ernährt sich selbst“, sagt Julius Cäsar.

Er stahl sich damals dort die Taschen voll.

Hic Rhodus est!

Spute Dich, Leutnant Bardolph! Einer Deines Namens ist ein Lord geworden. Warum solltest Du es nicht zum Großsäckelmeister der eroberten gallischen Provinzen bringen? Diesmal wird Sir John nicht mehr bei der Partie sein und uns den Rahm wegschlecken. Denn er kränkelt dahin wie mein alter Schimmel, den ich im letzten Krieg erbte, als er die Mauke kriegte. Meine Frau pflegt ihn aus Gnade und Barmherzigkeit. Er liegt seit Tagen in unserer Dachkammer in einem fortwährenden Schweiß. Es scheint, daß er allen Sekt, den er zeitlebens in sich hineingeschüttet

hat, aus seinen Poren quetschen muß, eh' er abkragt. Man könnte eine Mühle von dem Schweiß treiben, der ihm abgeht. Wir werden den Giebel stützen müssen, wenn er fortfährt, sich also zu verflüssigen.

Komm schnell, Du Nashorn! „Hurtig! Hurtig!“ wie man meine Frau rief, ehe ich sie zu mir und meinem Namen emporzog. Wenn Du den Schneemann noch sehen willst, eh' er ganz zerschmolzen ist, so mußt Du spornstreichs das Faß verlassen, an dem Du Deine ordinäre Hantierung haßt.

Und dann zu Schiffe, Jason, auf nach Kreta!

Es winkt das goldne Kalb Dir freundlich zu.

Roll' Deine Nase auf als rote Fahne:

Und laßt uns rufen: „Blut! Blut und Profit!“

Zieh die Laterne hoch, alter Säuser! Ich willte schöne Beute. Wir werden uns noch die Hände mit Weißwein waschen und die Stiefel mit Raviar schmieren. An Bord mit uns! Frankreich ist eine weit bessere Partie als Glostershire. Und doch machten wir uns damals schon gesund in den Obstgärten und an den Bienenstöcken des ehrenwerten Friedensrichter Schäl.

Willst Du nicht mit uns sechs Eier zum Frühstück haben und ein Hähnchen in Butter geschmort auf den Mittag und einen Rehrücken oder Gasanen zum Abend, so bleibe der, der Du bist, ein jämmerlicher Restefresser und Pfennigsammler. Wo nicht:

So finde bald Dich fein

Zum Stelldichein!

Denn je früher man an die Milchkuh kommt, um so leichter läßt sie sich melken. „Das ist der Humor davon!“ wie der ewige Schlußchoral lautet, den ein gewisser schäbiger knickriger Korporal, genannt Nym, singt, ein Kerl, der zu geizig ist, einen zweifelbigen Namen zu führen. Laß Dich nicht von Korporalen übertrumpfen, Leutnant Bardolph! Dies rät Dir der, der den Geist in Dir wachrief, von dem es heißt:

Ganzt wie die Rahe ist der grimme Leu,
 Doch schmeckt er einen Fingerhut voll Blut,
 Ja wär's nur eine Messerspitze voll,
 So raßt er wie das Untier Behemoth!

Erscheine! Exorcisco te! Bei meinem Namen, der gut zu meinem Troße paßt: Pistol.

Die Beerdigung Falstaffs

Hof in der Herberge von Frau Hurlig. Morgengrauen.
 Pistol: Kerls! Packt etwas mehr an, oder:

Beim Gott des Windes, der die Welt umbraust!
 ich lasse die Leiche eines Ritters unehrerbietig in
 den Dreck fallen.

Bardolph: Du brauchst nicht zu schwitzen, Pistol. Du hast nur den Kopf zu tragen. Und sein Kopf war immer sein schwacher Teil sozusagen.

Nym: Hier in seinen Beinen steckt sein Gewicht. Die Kaldaunen und das Inwendige samt allen seinen Humoren drücken sich nach unten zu mit ihrer Last. Das ist der Humor davon.

Pistol: So! Und sein Schädel soll leicht sein wie eine Krähenfeder, ihr faulen Hunde? Sein Schädel, der voll von Wiß war und von Ausfällen, daß ein Prinz, unser König zur Stunde, der Himmel segne ihn! nächtelang sein Ergößen daran hatte? Setzt die Bahre ab, ihr trojanischen Maultiere, damit ich sehe, ob ihr grinst oder in Hitze geraten seid! Nieder mit der Bahre, sage ich! Oder:

So wahr der Morgenstern dort oben flackert

Und diese Fehlgeburt der Welt beklagt!

ich werfe euch den toten Sir John wie einen Wäschebschrank auf die Beine.

Nym: Willst du uns verstümmeln vor dem Kriege, Fährlich Pistol? Meine Stirne ist ganz feucht, fühlst du! Manche tun sich dick mit ihren Tränen, andere schwisgen sie heraus. Ich heule sie durch die Stirne, das ist der Humor davon.

Bardolph: Es ist doch ein Glend, daß solch ein stattlicher Herr wie Hans Falstaff so mäuschenstill und so zahm werden muß im Tode wie ein ungeborenes Kind. Nicht drei Stunden ist er kalt und schon unkenntlich. Gleich heute früh, als ich ihn im Bett liegen fand und die weißen Laken zerknüllen und mit Blumen spielen und seine Fingerspitzen anlächeln sah, gefiel er mir nicht. Er blickte auf eine bedrückende Art an einem vorüber. Ich kannte ihn nur, wie er mit den Sporen klirrte und seinen Regen auf den Tisch warf statt seiner Börse, die

nie klirren wollte, und mit dem Bauch wackelte vor Lachen, daß die Gläser um ihn hoppsten. Nun schläft er da, ohne zu schnarchen, kalt wie das Morgengrauen und verfällt wie ein alter Maulwurfshügel.

Nym: Sie sagen, er sei am Untank des Königs eingegangen. Der Verkehr mit Großen ist eine Fuchsfalle vor dem eigenen Haus. Man muß sich stets in acht nehmen, daß man nicht selbst hineingerät, das ist der Humor davon.

Bardolph: Es schnitt ihm ins Herz, als der König ihn links liegen ließ vor der Westminsterabtei. Der Schmußer Poins wird Hofstallmeister. Aber unser lieber Hans Falstaff ward abgekanzelt wie ein Roßtäuscher. Ich stand dicht neben meinem Herrn. Er sprach ein Wort hinter dem König her, das ich nicht wiederholen möchte.

Nym: Weiß schon, Leutnant Bardolph. Fängt mit „a“ an wie das Alphabet. Es erleichtert, aber man hat den Hieb sitzen, das ist der Humor davon.

Pistol (ihm über die Stirn fahrend): Du bist ganz trocken auf der Stirn, Nym, während Bardolphs seine naß ist wie ein Kinderbett. (Er deklamiert.)
O tüd'scher Eber du! Mein Schwert zerhackt dich
gleich.

In ira maxima! Schaut, wie die Funken sprühen!
Die Steine werden rot, si furibundus sum.
O du undecimus!

Bardolph: Mach' keinen solchen Lärm um diese Leiche!
Wir wollten sie doch möglichst unauffällig verscharren.

Pistol: Was meint ihr? Soll ich ihm nicht noch etwas Wasser abzapfen, dem toten Weinsfaß dort? Es wird uns sicher leichter werden. (Er sticht Falstaff in den Leib.)

Hier! Alter Baribal! Bist nicht mehr kitzlig, wie? Dies ist ein Aconsstab! Auf uns die Sündflut! Fi!

Bardolph (springt bei Seite): Welch eine Fontaine schließt noch aus meinem Herrn heraus! Das war noch ein letzter Strahl seiner Sonne, ein Pfeil aus dem Köcher seiner übersprudelnden Laune. Unbefugungswürdig noch in seinem Nest.

Pistol: Noch einmal angezapft!

Wir tauschen den Beruf, Freund Bardolph, du
und ich.

Ich setz' den Heber an. Sir John, noch einen Stich!

Frau Hurlig (kommt herzu mit einer Laterne): Mann Seid Ihr toll, einen solchen Spektakel aufzuschlagen. Die Nachbarschaft wird schon unruhig. Wollt Ihr denn durchaus den Konstabel wecken, den ich mit drei Kannen eingeschläfert habe. (Sie gleitet aus.)
Jeh! Alle meine Sünden seien mir vergeben. Was ist das?

Pistol: Du bist ausgerutscht in der Nähe dieses schlüpfrigen Patrons, dieses alten Hurenmeisters! Ich hab' ihm seine Lasterhaftigkeit ausgefiltert.

168 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Du zitterst, Kolcherin! Buhlst du noch mit der Leiche?
Laß ab! Sie ist zu steif, zu steif selbst für dein
Ländeln!

Burda! Ich sehe grün.

Frau Hurtig: Still doch, Mann! Wozu die Jalousie?
Er ist ja eiskalt bis an den Hals. Du hast
ihn zu sehr angestochen. Siehst du! Nun kommt
noch Blut herausgesickert. Er war stets zu heiß-
blütig. Bei unserer lieben Frau! Bringt mir die
Schweinerei vom Hofe! Hier ist keine Schlächtereier!
Sie drohen uns die Herberge zu schließen, Mann!
Sollen wir noch mehr in Verruf kommen, wenn
sie das Blut hier sehen!
Macht euch fort, ihr betrunkenen, herzlosen, süßen
Kreaturen, ihr! Schnell fort!

Pistol: Angefaßt, Freunde!

Der rauhe Totendienst erfordert es,
Nos umbra regit, regit umbra nos.

Bardolph (aus dem Finstern): Nym will nicht mehr
mit helfen.

Pistol: Was! Mag er meine heiße Klinge fressen?
Ich jage sie in seinen Gäuferhals,
Hyrcanisch Untier du!

Frau Hurtig: Herzensguter Korporal Nym, wenn Ihr
mir noch ein wenig zugeneigt seid, bringt mir diesen
triefenden Mann vom Hofe! Er läuft mir schon
in die Nachtschuhe hinein.

Bardolph: Nym sagt, Pistol habe ihn beleidigt. Pistol

müsse erst seine Niederträchtigkeiten rebozieren, eh' er wieder zupacke!

Frau Hurlig: Du's, du mein Bettjumele, du mein nächstlicher Trost! Du's, du mein liebenswürdiger Honigsmann! Ich sehe oben schon Licht hinter einem Fenster.

Pistol: Wenn Weiber bitten, wird Camillus schwach. Hier, Nym! Nimm meine Hand! Sie erweist dir Genugthuung für die Kränkungen, die dir mein Mund zufügte.

Nym: Einige verbinden ihre Wunden, andere schwären sie vor allen Augen aus. Die Hauptsache ist, daß sie verheilen. Es muß eine Endschaft werden. Ich pardonniere dich, Leutnant Pistol.

Pistol: Korporal Nym, Seele von Nym! (Sie umarmen einander.)

Wo ist ein Feind von dir? Ich schlag ihn nieder, Den ecklen Molch, das punische Gezücht.

Noch einmal an meinen Hals, Nym! Du hast mehr geschleppt als Bardolph.

Frau Hurlig: Sputet euch, süße Männer! Ich habe Dortchen Lafentreißer zu dem Konstabel gelegt in seinem Kausch. Wenn er erwacht und nüchtern ist, wird er garstig werden und die Dinge genau nehmen.

Bardolph: Ungefaßt, Nym! Unser stiller Sir John ist um fünfzehn Liter oder eine Nacht leichter geworden.

Frau Hurtig: Werft den Toten hinten in die Grube hinter dem Haus! Hörst du, Männchen! Dort, wo wir den Winterkohl verwahrt hatten. Schaufelt ihn schnell zu! Ist er einmal drunten, wird keiner mehr Lust haben, ihn wieder hervorzukrahen und ihm ins Gesicht zu sehen. Gebt etwas Kalkmergel dazu, daß er schneller verwest!

Pistol: Übers Jahr soll er dir Äpfel tragen. (Stöhnend.)
Uijeh! Er bleibt ein schwerer Junge, was man so sagt, bis zulezt.

Nym: Das ist der Humor davon.

(Die Männer schleppen den Kadaver fort. Frau Hurtig leuchtet ihnen.)

Unzeige

Ich, Johann Schlau, meines Standes ein Landmann, um nicht zu sagen, Gutsbesitzer in Dover, bringe folgendes einer Hohen Behörde zur Kenntnis: Ich bin in der letztvergangenen Nacht um neun meiner Hühner bestohlen worden. Und zwar ist mir dieses angefan worden, wie ich durch Zeugen belegen kann, von drei Leuten aus des Königs Armees, die im Begriff ist, nach Frankreich aufzubrechen. Den einen von diesen dreien, einen behäbigen, untersehten Mann mit Finnen, Pockennarben und einer brennend roten Nase, hat man mit zweien dieser Hühner dem zweiten Burschen durch das Kornfeld nachlaufen sehen. Er hat dabei unaufhörlich hinter dem anderen hergerufen: „Nimm! Nimm!“ Die Federn von einem Hahn

und von zwei Hennen haben sich hinter einer Scheune gefunden, wo man auch noch Spuren eines Feuers entdeckt hat, an dem die Diebe ihren Raub verschlungen haben. Der dritte dieser menschlichen, vielmehr unmenschlichen Marder hat die Frechheit soweit getrieben, sich einen Hahn in dem Gasthaus an der Landstraße unweit meines Meierhofes braten zu lassen. Als der Wirt sich dessen weigerte, hat er ihn mit gezogenem Degen und noch viel wüßteren Worten dazu genötigt. Der Wirt beschreibt ihn als hager und sehnig, mit einem rötlichen Schnauzbart, kleinen Augen, hervortretenden schiefen Zähnen. Das linke Ohr sei ihm vermutlich bei einer Schlägerei halb abgehauen worden. Vor Scham sei der Stumpf deshalb fast in den Kopf zurückgewachsen. Dahingegen müsse er ein Maul haben so groß wie ein Kirchentor oder ein Rahesegel. Denn nie noch habe er einen Kerl so laut und geschwollen schwadronieren hören wie diesen Burschen, sagt der Wirt.

Daß alle drei weniger aus Bedürfnis als aus Lust am Unfug diesen Diebstahl verübt haben, beweisen die Tatsachen, daß sie sich mit den Eiern, die von ihnen mitgenommen worden sind, unterwegs, wie nach London vorüberreisende Kaufleute berichten, gegenseitig beworfen haben, und daß sie drei der gestohlenen Hühner gleich wieder an einen fahrenden Handelsmann gegen drei Kreuzer und einen alten Lautenkasten eingetauscht haben.

Derlei Diebstahl und Unfug sollte bei den Soldaten des Königs in unserem eigenen Lande aufs strengste verpönt

172 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

sein. In Frankreich mögen sie immerhin haufen, wie sie wollen.

Pistols Ansprache bei der Einfahrt in Calais.

Pistol: Ermannet euch, Kameraden! Schüttelt die Überreste
der Seefrankheit von euren Röcken und Schuhen!
Weiß der Satan! Selbst meine Stiefel haben etwas
mitbekommen von dem Inhalt eures Magens!
Sie riechen nach pontinischem Morast,
Als habe sie der Höllenhund beleckt
Mit seiner geiservollen Zunge!

Auf! Erhebt euch aus eurer Ohnmacht! Wenn
ihr euch nicht vor euren Waffen schämen wollt, so
verschlaft nicht diesen großen Augenblick, so hebt
eure Nasen von euren üblen Dünsten, in die ihr
sie voll Wohlbehagen an dem eigenen Gestank
vergraben habt. Ihr Lastträger eurer Leiber und
Leidenschaften!

Seht! Dort strahlt Frankreich wie das Goldne Vlies.
Der Turm der Zitadelle von Calais
Winnt uns mit seinem Ruppelfinger zu.

Wir kommen. „Macht euch reich!“ heißt die Parole
Für jeden, der kein Dummkopf ist, im Krieg.
Sanct' avaritia! Seid nicht bescheiden!

„Fiat voluptas!“ sei das Geldgeschrei.

Oh! eine Lasthe jetzt, ganz Artois
Mitsamt der Pikardie hineinzustecken!

Mehr Wünsche hab' ich nicht. Aus Land! Aus Land!

Verhör und Ende.

Der Feldsheriff: Ihr behauptet also, die beiden Marodeure, Leutnant Bardolph und Korporal Nym, die wegen ihrer unerhörten Plündereien und fortgesetzten Diebstähle, die sich selbst auf Monstranzen und heilige Kirchengeräte ausdehnten, gehängt worden sind, nicht gekannt zu haben?

Pistol: Erlaubt, Sir, wie hießen die beiden Namen?

Der Feldsheriff: Bardolph und Nym (buchstabiert) N—y—m!

Pistol: Nie gehört! Beim Grab meiner Eltern! Nie gehört.

Der Feldsheriff (winkt einem Burschen).

Der Bursch (tritt ein).

Der Feldsheriff: Kennt Ihr diesen Mann?

Der Bursch: Warum sollt' ich ihn nicht kennen, Mylord? Ich war lang genug Bursch bei ihm und bei Bardolph und Nym. Ich bin mit allen dreien hierher nach Frankreich herübergefahren. Ich habe sie schließlich verlassen müssen. Sie mausten einfach alles.

Der Feldsheriff: Wer trieb es am schlimmsten von den dreien? Sprecht!

Der Bursch: Unbedingt dieser da, Mylord! Er hatte zehnmal weniger Herz als die beiden anderen und kannte kein Erbarmen. „Der brüllende Teufel!“ nannte man ihn ringsum.

Der Feldsheriff: Es ist gut. Ihr bestätigt nur, was wir wissen. Tretet weg! (Es geschieht.) (Zu einem

Soldaten.) Hat man außer den gestohlenen Sachen noch etwas in seinen Taschen gefunden?

Ein Soldat: Nur noch ein Schreiben, Mylord! An seine Frau, wie es scheint, die in London ein übles Haus betreibt. Er teilt ihr darin mit, daß er sich jetzt, wo die beiden Gefährten baumelten, nach England stehlen und langsam wieder zu ihr hinkuppeln wolle. Dort werde er den wackeren Kriegsinvaliden spielen wie keiner.

Der Feldsheriff: Genug! An den Galgen mit ihm!

Pistol (brüllt): Gnade, teuerster, bester Mylord! Ich hege Reue. Was wollt Ihr mehr vom Manne? Laßt mich Spion werden oder Nachrichtenschmuggler! Wozu wollt Ihr meine Talente mit dem Strang zunichte machen?

Der Feldsheriff: An den Galgen, hört Ihr!

Pistol (auflachend): Es ist alles eins. Wir sind Gott einen Tod schuldig. Ob man an der Franzosenkrankheit im Spital stirbt wie Dortchen Lafentreißer oder an einem zu engen Kragen, es ist gehüpft wie gesprungen. Mors est somnium. Wenn Ihr mir vorher nur eine Flasche Sekt reicht. Eine Flasche Sekt steht mir als Fährniß vor dem Tode zu, Mylord!

Der Feldsheriff: Gut! Geht sie ihm! Nur fort!

Pistol: Ich gehe Euer Gnaden kurz voran.

Ihr folgt mir bald, bestialisch blöder Richter,
Ihr Minotaurus, Auswurf eines Scheusals,

Kalt wie die Nacht. Scelestus scelerosus!
Du Hund! Ich trink dir Pest und Ausatz zu.
O, daß du neunmal stürbest, Satanas!
Canis maleficus!

(Man schleppt ihn, der nur mehr Unanständigkeiten
schreit, fort.)

Der Geldsheriff:

Der wüßte Schreier dort war einst ein Kind,
Ein sanftes Kind mit Tafel und mit Griffel,
Das scheu im Bänkchen vor dem Pfarrer saß,
Der ihn Latein und gute Sitten lehrte.
Bis er davonlief, als er mannbar wurde,
Und lustig Schandtat nun auf Schandtat häufte
Und trank und stahl und wieder stahl und trank,
Solang er lebte!

Pistols Stimme (ruft ihm vom Galgen zu):

Schwängere deine Mutter!

Der Geldsheriff:

So steht er nun vor seinem letzten Richter.

Verlorene Liebesmüh

Warum lieb' ich dieses Stück so sehr? Weil es leicht ist wie ein Vogel und sich aus sich selbst in der Luft hält, durch sein Gewicht wie durch seine Schwebekraft. Weil es in gleicher Weise der Anziehungskraft der schweren Erde wie dem Verflattern ins Unbegrenzte, Blaue widersteht. Weil es nichts zu fein scheint wie eine Nuß und doch göttlich ist wie das Pantheon. Weil es voll humores ist und rund wie eine Seifenblase, und wie sie zergeht, wenn sie am schönsten schillert. Weil es bunt ist wie die Brust eines Buchfinks und frisch wie ein betauter Strauß aus Primeln gelb und Veilchen blau. Weil es die Welt so glatt und richtig zusammenpaart, Männlein und Weiblein, wie es Noah auf das Gebot des Herrn tat, eh das Gewässer der Sintflut auf die Erde kam. Und weil es Macht und Gelehrsamkeit der Welt aufhebt durch den kleinsten und gewaltigsten aller Gebieter, der größer als der große Pompejus, berühmter als Herkules, stolzer als Judas Maccabäus, eroberungslustiger als Alexander und mutiger als Hector ist: „Der freche Knabe, greinend, blind, verkappt. Altjunger Riesenzwerg, der Meister Amor.“

Es gilt als ein Jugendwerk des Dichters, und zwar als eins der frühesten. Die Schätzung mag stimmen. Denn

das Scherzspiel der neun Helden, so von den verummumten Personen des Schäfers, des Schulmeisters, des Dorfpfarrers, des spanischen Renommisten und seines Pagen vor den verliebten Prinzen und Prinzessinnen agiert wird, erscheint als eine Vorstudie oder eine Bleistiftskizze zu dem bedeutend wirksameren und lustigeren Rüpelspiel im „Sommernachts Traum“. Schüler der dramatischen Kunst können aus ihm besser als aus Handwerksbüchern lernen, wie ein Dichter seine Klinge wetzt und seine Wendungen, seine Sprünge, seine Stiche macht. Am sichersten sind schon die komischen Gestalten des Stückes hingestellt. Don Adriano de Armado, dies Kind der Laune eines Jünglingdichters, und Holofernes, der gelehrte Schulmeister, vor allen anderen. Buenos dias, Senor Don Adriano! Tengo el honor de saludar a usted!

Wie er seinen Hut mit der etwas abgemagerten, vor zwanzig Jahren einmal weißen Feder und der schon stark vertragenen goldenen Schnur würdig den Gruß zu erwidern lüftet. Man schämt sich fast, daß man sich nicht noch tiefer vor ihm verneigt hat. Drei Finger breit hat er seinen Hut von seinem Scheitel erhoben. Um kein Haar breit höher. Nun drückt er ihn wieder auf die wichtig gerunzelte melancholische Stirn. Wahrhaftig. Man sollte es nicht glauben. Aber es ist so. Selbst dieser hoheitsvolle betagte Mann, der fern von Spanien durch die Lande streift, ist verliebt. Verliebt wie sein gleich ihm herumirrender Vetter, der scharfsinnige Ritter Don Quichotte de la Mancha. Und

zwar gleich ihm verliebt in ein niedriges Mädchen unter seinem erhabenen Stand; die freilich jener angeschmachteten Dulzinea von Toboso an Anmut und ländlichem Geruch nichts nachgibt, verliebt in das in seinen hohen Augen gleichwohl anbetungswürdige Landmädchen Jacquenette. Denn er tröstet sich: Warf nicht der durchlauchtigste allergroßmächtigste König Cophetua ein Auge auf die schelmische und unzweifelhafte Bettlerin Zenelophon? Was schiert es ihn, daß besagtes Milchmädchen sich bereits zu einem Schäfer, einem staubfönnigen unpolierten Schäfer gesellt hat, der schon etwas mehr als nur ein Auge auf sie geworfen hatte? Derartige weibliche Gebilde sind für einen Senor Don nur dazu da, um angeschmachtet, beileibe nicht angerührt zu werden.

Und es erscheint eine nichtswerte Verleumdung seiner noch im kleinsten adelvollen Gliedmaßen, wenn zum Schluß jene schäferhafte Kreatur ihn beschuldigt, genanntes Milchmädchen in einen allzu natürlichen Zustand versetzt zu haben. Bei dem Hemd, das er nicht auf dem Leibe hat, es offenbarte eine Niedrigkeit der Materie, wenn seine amoureuse Neigung zu seiner Huldin eine so greifbare Gestalt angenommen hätte.

Bauern mögen mit den Kindern Ewas buhlen. Für einen Ritter geziemt es, sich einem solch schwächeren Gefäß der Schöpfung nur in Urien oder in einem l'envoy, einer Zuneigungstrophe, oder in einem Brief zu nahen, in dem man unter vielen Schnörkeln und Umschweifen seine Lippen an den Fuß der Angebeteten legt. Nicht in der

niedrigen und dunklen Volkssprache, sondern in jener gewählten beblumten Redeweise, die durch die galanten Romane von Clelia oder dem großen Cyrus, von Kleopatra oder Agrippina Stil der vornehmen Welt geworden war.

Fünzig Jahre später hat in Frankreich Molière diesen Schwulst, der einen Stuhl als eine Bequemlichkeit der Unterhaltung und eine Sänfte als eine treffliche Verschanzung wider die Anfälle des Kotes und des schlimmen Wetters umschreibt, in den „lächerlichen Gezierten“ verspottet.

Dieses Phänomen, diese geisterhafte Verkörperung der auserlesensten umständlichsten formvollendetsten Würde und Gemessenheit hat als Begleiter, als Herold, als Aufsammler seines Geistes wie der Regungen seines tief sinnigen Gemütes keinen wohlbeleibten Sancho Pansa, sondern einen leichten gewißten flinken Knappen. „Motte“ haucht sein Mund, wenn er seinen Namen nennt. Dieser Kuß auf meine Fingerspitzen sei dir zugeblasen, zarter anmutvoller Motte, der du deinen zähen Herrn umspielt und ihm die Farben anrührst und mischst auf der Palette deines Geistes, von der jener erhabene Don sie mit dem spitzen Pinsel seiner feierlichen Beredsamkeit abtupft! O du schalkhafter Knabe, ich sehe beständig ein despektierliches Lächeln über diesen deinen hochgestelzten Gebieter, dem du als Page zugesellt bist, sich wie ein Schlänglein um deine Lippen ringeln! Ein Lächeln, das nur dem hinaufgeschraubten Kavalier der Musen entgeht, dessen Augen in den Wolken jene Luftschlösser sehen, zu denen

jeder Spanier von einiger Phantasie den Hauschlüssel in der Tasche trägt. Winziger Motte, dünnes Bürschchen, der du zwischen den langen hageren Beinen deines Ritters herumspringst und die gefederten Bälle seines Gehirns in deinem Köcher auffängst, um sie noch einmal so hoch wie er emporzuschellen, geleite uns mit gnädiger Erlaubnis deines schwerblütigen Vennors zu Holofernes, dem Schulmeister, dem Spiegel der weltlichen und geistlichen Gelehrsamkeit, so da enthalten ist in den Schriften der Heiden wie in jenem göttlichen Buche, der Bibel!

Salve, Holofernes, magister in litteris et artibus, hochweises Haupt, laß dich erstens ansprechen und hernach zweitens in eine Unterhaltung verwickeln, nachdem wir deine dem Mann von vielen Kenntnissen sive dem Bildner der Jugend gebührende steife und peinliche Haltung ausreichend beäugelt haben! Ich entdecke in einer deiner Taschen, in einer jener sackartigen Wülste, welche sich an der Gewandung unseres Körpers zu befinden pflegen, eine Rolle, ein Pergament, ein pauca verba!, ein Papier, mit den Schriftzeichen deiner Hand geschmückt. Sollte selbst deine Seele mit jenem Aussaß bedeckt sein, den die Zunge des Spaniers eine Influxion jenes Zustandes nennet, den die Allgemeinheit mit Verliebtheit bezeichnet? Sollten dir zum Preise einer Damosella Jungfrau Verse entfloßen sein, wie sie von dem König und seinen Herren in der verschwenderischsten Weise um die Locken ihrer erkorenen Damen gehängt werden?

O nein! Dein Grinsen zeigt mir, daß ich auf einem Ab-

wege, einer Sackgasse, einer Verirrung war mit dieser Behauptung. Es stehen lediglich Versfüße auf dem Blatt, jene gestrichenen oder geschwänzten Zeichen, in die du den Horatius, Ovidius und den göttlichen Mantuanus ausgezogen hast. Der leere Inhalt ihrer Gedichte kummert einen Weisen wie dich wenig. Aber die Metrik, die Melodik, die güldene Silbensetzung in ihren Versen, ihren Strophen und Stanzas, das ohngemeine, daß sie von der dumpfen Sprache des Landmannes oder Bierzapfers unterscheidet, das allein ist der Betrachtung eines Ingeniums wie Holofernes werth. Aus einer anderen Tasche seines Anzuges luget ein Ding hervor, ein gerades wohlgerichtetes Stück Holz, so der Laie Lineal nennt. Mit diesem instrumento suchelt er besonders gern herum. Sei es, daß er es zum Demonstrieren und Unterstreichen seiner Ansichten benützt, indem er es wie einen verlängerten Finger von sich streckt. Sei es, um mit ihm die Meinungen seiner weniger scharpsinnigen Zeitgenossen abzumessen. Die zu beiden Seiten seiner Stirn, vulgo an den Schläfen wachsenden Haare sind links angeschwärzt von den in dunkle Linte getauchten Gänsefüßen, die er dort abzustreichen beliebt, und rechts gerötet von den in Roth versenkt gewesenen Federspulen, mit denen er zu seinem höchsten delicio die Welt zu corrigieren, gemeiniglich ausgedrückt zu verbessern pflegt. Selbiger Holofernes würdigt seines Umgangs, seiner Sozietät keinen Pagen und windigen Purschen, wie es jener ausländische thrasonische Kriegesmann Don Adriano tut. Nein, er hält

sich in Freundschaft animi, des Geistes, und im Tausch litterarum, der Wissenschaften, zu einem ehrwürdigen Eingeborenen des Landes, seinem Nachbarn, vielmehr Nachbauern, wie die wahrhaft fürnehme Redeweise sagt, dem Pfarrer seines Dorfes, Sir Nathanael. Es verdreßt mich, narrare, zu berichten, daß dieser geistliche Herr dem Regelschieben wie dem neu aufgekommenen Lafter, dem Tabak schnupfen, in gleich stärker Weise ergeben ist. Ohnedem ist es ein vortrefflicher nährlicher weichherziger Mann, der über jeder Leiche, die er einzusegnen hat, in die Tränen kommt wie ein altes Weib beim Tod ihres Schoßhündchens. Westwegen es auch ein Mißgriff war, ihn in jenem einmal erwähnten Schauspiel der neun Helden den Alexander agieren zu lassen, den Weltregenten, der schon als Jüngling Bucephalum, das makedonische Pferd, bändigte, während unser Nathanael, uns in Alliterationen auszudrücken, scheu vor einem Schaf schauderte und vor jedem Gewitter auf seinen Nachstuhl floh. Dies ist die Grabschrift, das elogium sepulcri oder epitaphium, das ihm sein ihn überdauernder Freund Holofernes auf den Stein gestrichelt hat:

„Hier ruhet eingesargt des Dorfes Pfarrer sanft
Auf unserm Friedehof am weichen Bachesranft.
Der Sir Nathanael kein Held wie Hektor war,
Doch ein bewährter Hirt der ihm vertreuten Schar.
Er starb am Hund, der ihn — der Hund! — ins Bein
gebissen.

Miß zwölf dem GeLe zu, wirst du sein Alter wissen.“

Um diese beiden ehrwürdigen Grammatiker sind noch, ihre unfreiwilige Komik zu erhöhen, zwei Dorfgesossen gemalt, zwei armselige, der Bildung durch Bücher entbehrende Hintersassen: Schädel, ein Bauer, und Dumm, der Konstabel oder Polizist des Ortes. Von der Kunstfertigkeit, Illusionen zu machen, haben sie keinen sumus, will sagen, Dunst, wenngleich sie durchaus nicht auf os, den Mund, gefallen sind und ihnen Worte wie honorificabilitudinitatibus leicht wie Wasser abgehen. Wenn es noch anginge, möchte man einen Wettbewerb für ihre Figurinen zwischen Brouwer, Ostade und Jan Steen ausschreiben. Aber diese drei sind leider mausetot, wie Dumm und Schädel auch, und dem Boden vermengt, der uns alle frist.

Lot wie jene Hofherren und Hofdamen, die Prinzen und Prinzessinnen alle, die in diesem Lustspiel um den Thron von Navarra wie ein verliebter Schwarm von Eintagsfliegen in der Sonne wirbeln. Navarra, war das nicht der Hof jener Königin, die uns verbuhltere Geschichten als Boccaccio in seinem Dekameron erzählt hat? Ein Hauch jenes Landes, jener Luft weht um diese Gestalten, die Amor, der Gott der Scheidekunst und der Verschmelzung, durcheinandermischt wie die Könige und Königinnen im Kartenspiel, um sie am Ende Pärchen für Pärchen bis auf Biron selbst und seine schwarze Pickedame Rosaline wieder zusammenzubringen. Wie von Cythera, der Insel der Aphrodite, lockt es aus jenem Liebesland, dort, wo alles friedlich lacht, Lust und Heiterkeit und

184 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Pracht. Zwar hat der König, um sich ganz der Beschaulichkeit und der Philosophie zu ergeben, auf drei Jahre das Lieben im Umkreis seines Schlosses verboten. Aber im Augenblick, da er dies Edikt erläßt, rücken schon unter der Führung des gewandten Veteranen im Dienst des Amor, des Chevalier Boyet, vier der reizendsten Französinen an, ihn und die Seinen in ihren keuschen Gelübden wandend zu machen. Und es geschieht, was zu erwarten war. „Programmäßig“, wie sich einer unserer heutigen Zeitungschreiber höhnisch überlegen ausdrücken würde, wenn das Werk nicht klassisch wäre. Der König verguckt sich in die Prinzessin, wie seine Herren sich in ihre Damen vergaffen. Einer nach dem anderen kocht in Sonetten und Liedern an die Angebetete über, und schließlich bekommt jeder Hans sein Gretchen wie im Märchen.

Doch halt, halt! Es gibt in dieser Komödie noch einen Falten, wie man jene Überraschung nennt, welche die Novellenerzähler gern kurz vor dem Ende ihrer Geschichte aufsteigen lassen. Bis die Traurigkeit der Prinzessin und ihres Hofes um den soeben verstorbenen König verfloßen ist, also ein volles Jahr müssen zu ihrem Kummer die verliebten Herren, die einst auf drei Jahre jeden Umgang mit dem Weib verschworen hatten, noch auf die Bräute warten. Biron, der Heißblütigste, bekommt sogar von seiner Rosaline noch eine besondere, uns ganz modern erscheinende Buße auferlegt: Er muß während der zwölf Monate seinen Wiß in den Spitälern abschleifen und die

Kranken dort belustigen, wie Don Armado durch sein Milchmädchen gezwungen wird, drei Jahre zum Pfluge zu schwören. So heißt sich die mit jenem vermessenem Eid beginnende Komödie lächelnd selbst in den Schwanz. Es gehört, — um mir diese Randbemerkung zu einem Stück, das von Beimerk überquillt, — zu gestatten, mit zu den hübschesten Unterhaltungen nach der ausgesuchten Unterhaltung, die das Anhören dieses Lustspiels gewährt hat, hinterdrein mit schönen Frauen hin und her zu wetten, ob die aufgeführten Liebespaare nach der verflossenen einjährigen Geduldsprobe sich überhaupt noch wiederfinden werden: Es bereitet ein wahrhaft „benlistisches“ Vergnügen, um angeichts solcher Wonnen Stendhal, jenen geistigen Genießer, heraufzubeschwören, bei solchen Gesprächen die Sinnesart „der als Weiß geschaffenen Seelen“, wie Freund Holofernes sagen würde, kennenzulernen. Ich meinerseits möchte mich noch am meisten für Biron und seine schwarze Dame einsetzen. Aber allzu hohe Wetten gehe ich auch auf diese beiden nicht ein. Übers Jahr singen vielleicht schon alle Pärchen: „Vergessen ist das Steckenpferd!“ Dies Lieblingslied „Hamlets“, das sich bereits in diesem Stück vorfindet.

Den glücklichen Damen und Herren, die einen Abend in dieser Masquerade, die Amor mit ihnen treibt, auf der Bühne herumwandeln können, möchte man vor der Auführung jenen Schuß Champagner ins Geblüt gießen, den Shakespeare wie Mozart von ihren heiteren Spielern verlangen. Man fühlt selten mehr die hohe geistige Ver-

wandschaft zwischen den beiden Künstlern als in solchen Lustspielen wie diesen, wo die Männer, ihre Geliebten zu foppen, ganz wie in „Cosi fan tutte“, nur freilich mit anderem Ergebnis, sich als Moskowiter verummnen. Ohne rechte Laune wiedergegeben, wirkt alles tief Empfundene auf dem Theater weniger als das kalt Erklügelte. Die innere Lustigkeit muß die Schnur sein, die diesen bunten Kreisel aufzieht, und die Peitsche, die ihn am Laufen hält, bis zum Schluß der Komödie Frühling und Winter den Kuckuck und das Käuzchen preisen.

Ruku, Ruku! Luvit tuhu!

Der Vorhang fällt, das Buch klappt zu.

Wie gern hätt' man der Vögel Ruf

Noch häufig Jahr um Jahr vernommen!

Raum daß man sich zum Menschen schuf,

Ist man schon an sein Grab gekommen.

Denn hat auch keiner rechtes Glück,

Gast allen naht der Tod zu früh.

Ein jedes Leben schließt sein Stück

Zu schnell: Verlorne Liebesmüh.

Ophelia

Wer hat dich nicht besungen von uns Dichtern, bleiche gemütskranke Geliebte des Prinzen Hamlet! Fast alle haben sich in das Poesiealbum eingeschrieben, das dein Erschaffer nach deinem Tode für dich aufgelegt hat. Alfred Muffet wie Heinrich Heine, diese Kinder ihres Jahrhunderts, die sich dir irgendwo verwandt fühlten. Und Lord Byron wie Puschkin, der in den jungen Mädchen des russischen Adels dir ähnliche Typen fand. Und von den Heutigen, die sich in dein Wesen verliebt haben in allen Ländern sei nur unser Georg Heym genannt, der früh ertrinken mußte wie du: im Wannsee, nahe der Stelle, wo einst Heinrich von Kleist, auch einer deiner Verehrer, seinen Tod gefunden hat. Im Winter vor dem großen Kriege, da man noch aufweinen konnte über das Scheiden eines begabten Jünglings von dieser Erde. Nun, wo wir Hekatomben geopfert haben, vermag man es kaum mehr. Er hat dein Sterben wie sein eigenes in einem Gedicht geschildert. Nimm auch diesen Kranz von Seerosen, Schwertlilien und Sumpfdotterblumen zu den vielen bunten Blumen, die von Poeten auf deine Gruft gestreut worden sind!

Im Haar ein Nest von jungen Wassertaaten,
Und die beringten Hände auf der Flut

Wie Flossen, also treibt sie durch den Schatten
Des großen Urwalds, der im Wasser ruht.

Die letzte Sonne, die im Dunkel irrt,
Versenkt sich tief in ihres Hirnes Schrein.
Warum sie starb? Warum sie so allein
Im Wasser treibt, das Farn und Kraut verwirrt?

Im dichten Röhricht steht der Wind. Er scheucht
Wie eine Hand die Fledermäuse auf.
Mit dunklem Gittich, von dem Wasser feucht,
Stehn sie wie Rauch im dunklen Wasserlauf,

Wie Nachtgewölk. Ein langer weißer Al
Schlüpft über ihre Brust. Ein Glühwurm scheint
Auf ihrer Stirn. Und eine Weide weint
Das Laub auf sie und ihre stumme Qual.

Wen hast du nicht von uns Dichtern begeistert und beeinflusst mit den schwermütigen, den tollen Liedern, die dein irrer Mund von sich sprudelt? Goethen sogar, den gemäßigten Mann, der ungern auf den Klippen stand, zu deren Füßen es schäumt und brodelte, hat deine wirre schöne Seele so sehr betört, daß er sie dir entlieh und sein süßestes Geschöpf, sein Gretchen, im Wahnsinn mit ihr schmückte, daß er den zerrissenen grünen Schleier, dies Gespinnst aus Ängsten und Hoffnungen, das um deine Stirn flattert, von dir abstreifste, um es versöhnend über den Jammer seines verlassenen Mädchens zu werfen. Und eines deiner Liedchen, die du lallst, hat er gar

Seiner Infernalität der Verwuchtheit höchstselbst, dem Teufel, denk' dir! auf die spöttische Zunge gelegt.

Woher hast du nur diese deine Weisen gelernt? Sang man sie damals auf den Gassen und hörtest du sie von den Mädchen, die deine Wäsche wuschen? Oder hast du sie bei Hof aufgeschnappt von einem der vielen weichlichen verderbten Geschöpfe, die dort herumlungern wie die Statisten hinter den Pappwänden eines Theaters und sich die Langerweile mit Klatzgeschichten und unanständigen Späßchen vertreiben? Welch ein unverantwortlicher Leichtsinne war es von deinem trottelhaften Vater, dich so früh, so zart an einen solchen Hof zu bringen! Es war eines jener Verbrechen, die Eltern an ihren Kindern begehen, ohne dafür gemartert und gestäupft zu werden. Aber es war noch nicht das Schlimmste, was er dir antat, dies kapitale Kalb, wie Hamlet ihn in einem seiner Kalauer betitelt. Das geschah dir erst, als er, der alte schelmische Schwäger, der große Säugling, der Narr, lauter Ehrennamen, die ihm genannte geistvolle Kronprinzliche Hoheit verleiht, sich deiner bemächtigt, deines Leibes wie deiner Seele, ganz einfach, ganz plump, so wie ein Fischhändler eine tote Makrele aus seinem Korb hervorzieht, um dich zu einem Köder für den Prinzen und seine Geheimnisse zu machen. Seine eigene einzige Tochter ist ihm nicht zu schade, sie zu einer Spionin und Verräterin, seinen Liebschaftsbeschäftigungen, zu erniedrigen. Daß er dich damit innerlich aufs schwerste und unheilbar beschädigt, das bedenkt dieser blöde Lapp, der sich selbst zu dem gewöhnlichen

hellen Volk zählt, gar nicht. Er ist überhaupt ein rechtes Filou von Vater trotz der Zärtlichkeiten und der Besorgnisse, die er für dich wie für deinen Bruder Laertes, diesen mir wie Hamlet unerträglichen Sittentrichter, hegt. Dingt er nicht, sendet er nicht höchstselbst wieder einen Spizel hinter diesem tugendvollen Bruder her, nachdem er ihn zuvor noch mit überflüssigen, weisen Ratschlägen vollgepackt hat, als er in das schon damals der Keuschheit gefährliche Paris gereist ist? Und unterweist er nicht diesen Spizel, dem selber sein Auftrag höchst widerwärtig wird, auf das genaueste, wie er jenem seinem Sohn nachspüren und seinen Lebenswandel feststellen soll? Nein! Ein solch erbärmlicher alter Fuchs ist keinen schönen braven Tod wert. Das muß man sich klarmachen, um Hamlets, des Behutsamen und Empfindlichen, Gefühllosigkeit zu verstehen, als er den grauen Türlauscher und Aufpasser versehentlich abgemurkst hat, als wär' er nichts Besseres als eine große Ratte gewesen.

Aber ich sehe schon lange, wie ein unterdrücktes Weinen um deine kaum geküßten Lippen spielt. Wer wüßte nicht, was es heißt und wie es zu deuten ist! Mag er gewesen sein, was er mochte: er war dein Vater. Dies Wort, das deinem Hamlet das Höchste war, es hat auch für dich seinen heiligen unantastbaren Sinn. Und daß der frühere Geliebte, von dem du weißt, daß er seinem Vater, vor dem ganzen Hof zur Schau getragen, lange nachtrauert, daß er es sein soll, der dich ohne rechten Anlaß und Zweck deines Vaters beraubt hat, dies gibt dem

Wahnsinn, der dich in deiner Einsamkeit immer mehr umhulst, vollends Macht über dich.

Als wär' ich dabei gewesen, so genau seh ich dich aus dem leeren Hause laufen, in das du heimgekehrt warst nach der Beerdigung des Vaters, dessen von Hamlet versteckte Leiche schon so stank, daß man ihn schleunigst wie ein Aas verscharren mußte. Es war in der Dämmerung. Du fragtest erst die Magd und dann den Diener, die in der kahlen Diele herumgähnten: „Ist keine Nachricht von meinem Bruder gekommen?“ Und dann eilstest du scheu wieder auf den Kirchhof zurück, wo man indes deinen Vater in den kalten Boden gelegt und schon den Grabhügel aufgeschichtet hatte, auf dem später der Stein mit der Inschrift stehen sollte: „Hier ruht Polonius, der weiland Oberkämmerer Seiner Königlichen Majestät Claudius von Dänemark. So jemand auch kämpfet, wird er doch nicht gekrönt, er kämpfe denn recht.“ 2. Tim. 2, 5. An dem Totenhügel des Vaters bleibst du sitzen, die verwelkenden Blumen, die man ihm hingelegt hatte, als deine einzigen Gefährten um dich, bis die graue nebeldurchwebte nordische Nacht Ossians auf dich niedersank. Drücken wir Menschen nicht, wenn wir von denen, die mit uns lieben sollten, verlassen wurden, die Natur inbrünstig an unser Herz, die schöne unbegreifliche gefühllose Natur, bis wir erstarrt sind! So fanden sie dich am anderen Morgen neben dem schon nicht mehr ganz frischen Grab des Vaters liegen. Du warst ein paarmal in der Frühe zu dem Bach herniedergesunken, der wie ein helles seidiges

Band durch schwarzes Haar geschlungen den Kirchhof umfloß. Du hattest dich zu ihm niedergebeugt. Da schwamm dein bleiches Spiegelbild wie deine Kindheit an dir vorüber. „Zu sterben, alter Mann, ist gar nicht schwer,“ flüsterten deine Lippen zu der letzten Stätte des Vaters empor.

O diese Augenblicke in unserem Leben, da es uns so leicht wiegt, daß wir es wegwerfen könnten wie einen winzigen Kieselstein, sie sind gar nicht so bitter, wie es die Überlebenden deucht! Wie ein Ball liegt das Dasein in unserer Hand, mit dem wir spielen können und losgelöst von diesem Leib, in dem wir wandeln, fühlen wir uns als Herren über die Unendlichkeit. Dich hielt der holde Wahnsinn, der dir noch ein letztes Mal Blumen in dies gemeine schreckliche Leben log, von dem äußersten Schritt zurück. Fenchel, Ugly und Maßliebchen, Rosmarin und Vergißmeinnicht werden zum Spielzeug deiner Hände, die sich fortan für keine irdischen Pflichten mehr rühren, die nur wie Engel noch Schönheit austreuen zum Preise der Liebe. Aber auch Purpurblumen sind in dem Geranke, das deine zitternden Finger, zwischen denen einstmals Hamlets heiße Hände gebrannt haben, nun unaufhörlich über der Gruft deiner Jugend weben. „Purpurblumen,

Die freche Schäfer gröblicher benennen,

Doch zücht'ge Jungfrauen tote Mannesfinger.“

Arme Ophelia! Du wirfst so rot wie jene Blumen, wenn sie zart durch deine Finger gleiten. Fürchte nicht, daß ich mit dem Dietrich unserer forschungsgierigen Zeit, die alles auf Wissenschaften zieht, jetzt auch in deine scheue Seele

dringe! Daß ich dein Unterbewußtsein, diesen Dschungel in uns, in dem zwischen Schlingpflanzen überwundene Vorstellungen und Empfindungen gleich früheren Tierformen haufen, deutend durchspüre und aus deinen Wachträumen die Begierden ans Licht ziehe, die in dir schlummern!

Du sollst mit im Tode heilig sein. Dir sei in unserer Erinnerung das christlichste Begräbnis gewährt, dir, der die Priester schon damals — „wird denn die Menschheit stets erbärmlich bleiben!“ — als einer Selbstmörderin nur auf ein niedriges Maß beschränkte Beerdigungsgebräuche und kein Requiem vergönnten.

„Ich sag' dir, harter Priester:

Ein Engel am Thron wird meine Schwester sein,

Derweil du heulend liegst“,

schreit Laertes anklagend auf.

Und dies ist die einzige Stelle im ganzen Shakespeare, wo der Dichter um Ophelias willen, des süßesten Geschöpfes seiner Phantasie, aus der Zurückhaltung tritt, die er sich sonst immer gegen die Kirche und ihre Einrichtungen aufgelegt hat.

Du hattest dir einen unglücklichen Liebhaber in deinem Prinzen Hamlet erwählt, zarteste aller Hofdamen! Und aus guten Gründen warnten Bruder Laertes wie Vater Polonius dich vor ihm, als es bereits zu spät war. Er roch den Blumenduft deines Liebesgartens, der sich ihm öffnete, schnell ab und stürmte dann kalt hinaus, nachdem er dein Inneres verwildert hatte. Jene beiden flugen Männer, Vater und Bruder, glaubten dich wer weiß wie

gut zu beraten, als sie Mißtrauen gegen Hamlets Liebeschwüre, die du wie Honig einsogst, in deine Seele säten. Sie hätten besser dein Mädchenherz nicht mit ihrer Politik und ihrem vermaledeiten Sinn für die Wirklichkeit verwirrt. Es hätte sich dann in seiner Liebe dem Prinzen enthüllt, statt sich ihm mehr und mehr zu verschließen, bis du schließlich, ganz gehorsame Tochter, dich vor dem Vater und dem König in ihrem Versteck zum Lockvogel für das Rätzel hinstellen ließst, das Hamlet mit seinem Wesen dem ganzen Hofe aufgab.

Vielleicht war der Traum von einer Heirat mit dem Prinzen, den du mit deinen siebenzehn Jahren träumtest, gar nicht so vermessend, wie deine zwei falschen Berater ihn dir schilderten. Man darf zwar auf das Wort einer Königin und besonders dieser Königin nicht allzusehr bauen. Und doch muß man schließen, daß sie und ihr zweiter Gemahl, der falsche König, jedenfalls mit dem Gedanken einer solchen Verbindung gerechnet haben, wenn Königin Gertrud — allerdings erst an deinem Grabe, dir Blumen streuend, beteuert:

„Ich hoffte,

Du solltest meines Hamlet Gattin sein.

Dein Brautbett, dacht' ich, süßes Kind, zu schmücken,

Nicht zu bestreun dein Grab.“

Aber du hattest nicht die Kraft, deinen Traum zu leben, Knospe Ophelia, und einen Hamlet zu halten, dessen schwerer Kopf, nachdem aus der Geisterwelt der Ruf zur Rache in ihn geklungen ist, nun keine Lust und Muße mehr

zu Liebe hat. Du kannst jetzt nichts mehr als den einstigen Geliebten nachmachen. Aber dies kannst du so sehr, daß dich — welch schmerzlich schöne romantische Verwirrung! — nun der Irrsinn wirklich befällt, den Hamlet nur spielt. Gleichsam geistig von ihm angesteckt, fiebert dein bisher verborgenes Gemüt sich aus, bis du den Weiden für den fernem verschwundenen Geliebten Kränze umhängst und dabei im Wasser den Tod findest, dem du bisher bei wachen Sinnen ausgewichen warst. Erst in ihrem Grab, das ihn wie den Novalis die Gruft seiner toten Braut mit traumatischer Gewalt anzieht, trifft Hamlet die bleiche Freundin wieder, die schöne unbefleckte Hülle des armen Mädchens, das selbst dem Mond nicht ihren Reiz enthüllt hat. An ihrer Leiche hat er den stärksten Ausbruch, den sein feuerspeiendes Wesen je durchleidet. Er schäumt wie ein Fallsüchtiger auf, um hinterdrein freilich eifriger als je zuvor zu erkalten.

„Laßt Herkulan selber nach Vermögen tun,

Die Katze miaut, der Hund will doch nicht ruhn.“

Mit diesem halbverrückten Vers spuckt er fast auf ihr Grab. In der Nacht darauf aber erwacht er von den Tränen, die er um Ophelia geweint hat. Sein Kopfkissen ist ganz naß von ihnen. Und durch sein Ohr klingt noch einer jener tolldreisten Sprüche, mit denen er einst ihren keuschen Schoß bestürmt hat: „Der deinige auf ewig, teuerstes Fräulein, solange diese Maschine ihm zugehört.“ Auf ewig?

IV. Ibsen-Aufgaben:

Robert Helmer

„Üb' immer Treu und Redlichkeit
Bis an dein kühles Grab
Und weiche keinen Finger breit
Von Gottes Wegen ab.“

Noras Mann hat seit seiner Erschaffung viele Freunde gefunden, viele, die ihn bemitleiden haben, und noch heute wird manches Auge feucht, wenn als Finale der Vorhang über dem Einsamen herniedergeht. Und in dem Debattieren, das jeder Vorstellung der „Nora“ folgt, kommt manches gute Wort auf das Konto des guten Ehe- und Ehrenmannes, dem die überspannte unverständene moderne Frau zum Schluß so übel mitgespielt hat. Er ist besser als der Durchschnitt der Ehemänner, hat man oft festgestellt, und er tut nichts so Böses und Garstiges, das eine Frau aus seinen Armen und aus seinem Hause treiben muß. Laßt uns ein wenig sein Leben beschauen, um die Witterung von ihm zu bekommen, wie Hamlet, der große Psychologe, sagt.

Er war das einzige Kind des alten Regierungsbaumeisters Helmer, der kleine Robert. Der Vater war ein Bureau-

frat, wie er sein soll; von morgens bis abends über seinen Arbeiten. Dahin kühn, wortkarg und korrekt gegen Frau und Kind. Er starb früh an einer Überanstrengung auf einer Dienstreise; seine letzte Freude war das gute Ofterzeugnis des kleinen Robert gewesen, der als Siebenter in die Sekunda versetzt worden war. Nun blieb das Kind ganz der Obhut der Mutter anvertraut; ein entfernter Onkel half mit einem jährlichen Zuschuß der kleinen Pension auf, so daß Robert das Gymnasium durchmachen konnte. Für die Mutter war der Sohn natürlich das Ideal geworden; wenn er an Wintermittagen aus der Schule kam, fand er seine Pantoffeln angewärmt vor dem Ofen, seine Hausjacke vorn im Schrank und von dem Tisch waren ängstlich alle Speisen verbannt, über die Robert hätte das Näschen rümpfen können. Der Junge kam gut in der Schule vorwärts, er gehörte nicht zu den Besten und nicht zu den Schlechtesten; er blieb im „juste milieu“, wie der Onkel sagte. Namentlich in der Mathematik und im Zeichnen tat er sich hervor; keiner konnte so sicher und genau mit dem Lineal arbeiten wie er. Seine Hefte hielt er tadellos sauber; oft ergözte sich die Mutter daran, die selbst von früh bis spät mit dem Staubtuch in der Hand den erfolgreichen Frauenkrieg gegen den Schmutz führte. Und Roberts Handschrift, die mußte man erst sehen! Sie war so regelmäßig, wie das Leben ihres Mannes gewesen war. Selbst seinen eigenen Namen schrieb der Knabe ohne die Schnörkel und dicken Striche, mit denen die Kameraden ihren Namen wie etwas

198 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Besonderes hinkraften: Schräg und schön, wie er alles schrieb, malte er auch seinen Namen auf, ganz einfach, ohne besondere Merkmale: Robert Helmer. Er war zu einem ganz ansehnlichen Jüngling aufgeschossen; hübsches braunes Haar, in das die Mutter jeden Morgen den geraden Scheitel zog, fiel über ein regelmäßiges nettes Gesicht. Über der Lippe wuchs schon ein Flaum. Die einzige Sorge der Mutter war, daß er ein wenig schwach auf der Brust geblieben war — „den bleichen Robert“ nannten ihn die Töchterchülerinnen, die für ihn schwärmten —, aber auch das wurde immer besser in den Studienjahren.

Er war Jurist geworden; der vornehmste Beruf war der Mutter eben gut genug für ihren Robert. Anfangs fühlte er sich nicht ganz wohl in dem neuen Kreise; es kam ihm vor, als nehme man ihn nicht ganz für voll. Aber bald gelang es ihm, als Sohn des verstorbenen Regierungsbaumeisters Helmer, allerhand Beziehungen anzuknüpfen. Er verkehrte nun viel in aristokratischen Gesellschaften; ja, eine Zeitlang hatte ihn der Baron Goudso, ein Sohn des Herrenhausmitgliedes, seiner intimen Freundschaft gewürdigt. Selbst die Mutter sah ihn in dieser Zeit nur wenig, denn er mußte soviel als möglich die vornehme Welt pouffieren und den Cavalier spielen. Robert konnte sich in seinem Stand als Staatsbeamter; er hatte fast allen Verkehr mit seinen früheren Schulkameraden abgebrochen, ja, er war ihm zum Teil unleidlich geworden. Da war z. B. ein gewisser G ü n t h e r,

Sohn eines Lokomotivführers, der auch Jura studierte, auf ein Stipendium natürlich, und ihm überall aufslauerte. Robert erfand alles mögliche, um ihm zu entkommen; er rief schnell eine Droschke an, wenn er ihn sah, oder bog in einen Zigarrenladen hinein. Ja einmal, als er am Arm des Barons einherschlenderte und plötzlich dem lästigen Kerl begegnete, hatte er aus Verlegenheit die Uhr gezogen und darauf gesehen, um nicht grüßen zu müssen.

Da, mitten im Zenit seines Glückes — er hatte soeben seine letzte Staatsprüfung ausreichend bestanden — starb seine Mutter. Es kam ihm recht, daß er gerade um diese Zeit auf Kontrollierungsreisen über Land geschickt wurde. Der erste Beamte, der seiner Korrektheit zum Opfer fiel, war Moras Vater. Er hatte sich ganz kleine Ungenauigkeiten zuschulden kommen lassen. „Wie kann man nur?“ dachte Helmer und blies sich den Staub vom Rockärmel. Freilich, der Alte gefiel ihm so übel nicht. Ein Schwere-nöter, der einen Haufen Wein im Keller und Anekdoten auf Lager hatte. Und da sollte noch ein Töchterlein im Hause sein, „ein famoscs Püppchen“, wie ihm ein Kollege, der früher einmal da war, erzählt hatte. Gleich beim erstenmal, als er sie sah, wie sie auf Geheiß des neckischen Vaters nach dem Essen die Havannas herumreichte, fing Helmer Feuer. Er hatte bis dahin nur mit kleinen Mäd-chen verkehrt, und auch dieses nur so weit, als der gute Ruf eines Staatsbeamten und seine Gesundheit, mit der er sehr peinlich war, es zugelassen hatten. Im

Nu war er „total verliebt“, wie Freund Ranf diagnostiziert hätte. Und eines Abends ging er zu Bett und war verlobt. Ein Glück, daß die Mutter das nicht mehr erlebte! Die hatte immer von einer besonders reichen und vornehmen Partie für ihren Einzigen geträumt. Aber wer weiß, vielleicht hätte die kleine Lerche auch ihr altes Herz sich schnell erzwitschert und ersungen. Und vollends, wenn Mama gesehen hätte, wie sich die Kleine in jedem feinem überlegenen Geschmack blind verliebt fügte, wie sie ihm schon als Braut die Lieblingsspeisen am Munde abguckte und nur darauf bedacht war, daß Robert etwas zu lachen hatte, sie hätte sich wenn auch etwas schmolend darein gefügt. Nur eines hätte sie wohl nicht verwinden können, nämlich, daß ihr Robert seine Staatsstellung aufgeben mußte. Aber es ging nicht anders. Sein Ressortchef riet ihm selbst dazu, als er ihn zur Verlobung beglückwünschte. Auf viel Protektion war nicht zu rechnen. Im Gegenteil, als Schwiegersohn des verfluchten alten Leichtfußes war er selbst nach oben hin etwas anrücklich geworden. Außerdem mußte er Geld verdienen; und so sattelte er denn schweren Herzens ab und wurde Rechtsanwalt, natürlich nur mit der anständigsten hochachtbaren Kundenschaft. Er richtete sich sein behagliches molliges Puppenheim ein, in dem er schaltete und waltete wie der Zar in Rußland, und bis auf die Krankheit, die ihn im ersten Jahr überfiel, ging alles gut.

Die Kinder kamen, die Jahre gingen dahin. Bis zu dem Festtag in seinem Leben, an dem er zum Direktor der

Aktienbank, der größten Bank in der Stadt, erwähnt wurde. Nun war er endlich „arriviert“, nun konnte er ein großes Haus führen, wie Konsul Steinberg, wonach er sich seit so langem gesehnt, konnte einen Haufen Menschen begönnern und befehlen. Er war glücklich und ließ sich schleunigst einen neuen Grad machen. Da, auf einmal, ganz unvermutet, klopft das dunkle Schicksal an seine Tür. Der Moment kommt, wo er mehr sein muß als das Männchen, der forsche Kerl, der Geld für Weib und Kind herbeizuschaffen weiß. Und er versagt, versagt gänzlich bis zu dem brutalen, polizeilichen Aufschrei: „Den Schal herunter!“ Und seine egoistische Seele steht zum ersten Male vor der schauernden Nora nackt da.

Nein, diesem Menschen, bei dem das Wunderbare schon nicht kam, wird sich niemals das Wunderbarste offenbaren. Am anderen Morgen, als er nach kurzem Schlummer, noch ein wenig den Kater vom Sekt im Kopf, erwacht, wird es ihm klar, was er zu tun hat. Was werden die Leute sagen? Totschweigen ließe sich die Sache doch auf die Dauer nicht! Nein, lieber den Knoten durchhauen und offen und ehrlich „wie ein Mann“ handeln. Er geht hin und reicht die Ehescheidungsflage auf Grund — böswilliger Verlassung ein.

Die beiden Juristen in Hedda Gablers Schauspiel

I.

Ehescheidungsakten: In Sachen des Landrichters
Glosted in Lillehammer, Haraldstraße 11,
Klägers

gegen

seine Ehefrau Thea, geborene Rysing, zurzeit wohnhaft
in Kristiania, Drammensveien 2,
Beklagte und Widerklägerin,
wegen Ehescheidung hat die 1. Zivilkammer des Land-
gerichts in Kristiania unter Mitwirkung des Landgerichts-
direktors Stockmann als Vorsitzenden und der beiden
Beisitzer Landgerichtsrats Steinhoff und Brack für Recht
erkannt:

Die zwischen den Parteien vor dem Standesbeamten in
Lillehammer geschlossene Ehe wird geschieden. Beide
Parteien werden für den schuldigen Teil erklärt.

Die Kosten des Rechtsstreits werden gegeneinander auf-
gehoben.

Sachbestand:

Der Kläger hatte die Beklagte vor einer Reihe von Jahren
als Gouvernante für seine drei Kinder engagiert. Da

seine Frau sehr schwächlich und meistens bettlägerig war, so sah sich die Beklagte mehr und mehr veranlaßt, sich auch des Haushaltes anzunehmen. Sie hatte sich dadurch dem Kläger so unentbehrlich gemacht, daß dieser ihr nach dem Tode seiner Frau die Heirat antrug, obwohl er mindestens zwanzig Jahre älter als sie war. Beklagte willigte trotzdem ein, und die Ehe zwischen den beiden Parteien ward abgeschlossen.

In den ersten zwei Jahren gestaltete sich das Verhältnis der beiden Ehegatten anscheinend ganz leidlich. Erst im dritten Jahre nach Eintritt des inzwischen verstorbenen Privatgelehrten Eilert Løbborg in den Hausstand des Klägers als Hauslehrers der heranwachsenden Kinder begannen die Mißhelligkeiten zwischen dem Kläger und der Beklagten. Diese Streitigkeiten mehrten sich im Laufe der beiden nächsten Jahre und spitzten sich im fünften Jahre ihrer Ehe derart zu, daß die Beklagte das Haus des Klägers heimlich verließ und sich im unmittelbaren Anschluß an die Abreise des genannten Privatgelehrten Løbborg nach Kristiania ebenfalls dorthin begab. Der Kläger hat darauf die Ehescheidungsklage wegen böswilliger Verlassung eingereicht. Gegen diese Klage hat die Beklagte die Widerklage wegen schwerer Beleidigung erhoben.

Zum Zweck eines Sühneversuchs hat der Kläger unter Angabe der beabsichtigten Klage und ihres Grundes die Beklagte vor den Amtmann zu Lillehammer laden lassen. Beklagte hat diese wie auch eine zweite Ladung erhalten,

hat ihr jedoch in beiden Fällen keine Folge geleistet. Infolgedessen ist der Eühneversuch laut Gesetz als mißlungen zu betrachten. Das Gericht hat auf die daraufhin eingereichte Klage und erhobene Widerklage oben aufgeführtes Urtheil gesprochen.

Entscheidungsgründe:

Die Beklagte stellt nicht in Abrede, das Haus ihres klägerischen Vatten mit der Absicht, nie wieder dorthin zurückzukehren, verlassen zu haben. Infolgedessen stand dem Kläger das Recht der Klage auf Herstellung des ehelichen Lebens, und da dieser seitens der Beklagten nicht stattgegeben wurde, die weitere Klage auf Scheidung zu.

Die Scheidung wäre demnach zuungunsten der Beklagten auszusprechen. Diese hat jedoch in ihrer Widerklage durch Zeugenaussagen wie durch Schriftstücke glaubhaft machen können, daß ihr ein weiteres eheliches Zusammenleben mit dem Kläger nicht hat zugemutet werden können. Der Kläger hat seine junge Ehefrau bald nach der Hochzeit zu vernachlässigen angefangen. Er hat mit Absicht seine Reisen als Landrichter durch seinen Distrikt möglichst häufig unternommen und unnötig lange ausgedehnt. Die Beklagte, auf der dadurch die ganze Last des Hauswesens meist allein ruhte, hat nach ihrer Behauptung nur darum auf die Hinzuziehung eines Hauslehrers gedrungen, weil sie sich des Unterrichts der Kinder nicht mehr in der rechten Weise annehmen konnte. In Gegenwart dieses inzwischen verstorbenen Hauslehrers, eines gewissen

früheren Privatgelehrten Eilert Lööborg, hat sich nun, wie aus dessen wohlerhaltenen Aufzeichnungen hervorgeht, die von der Klägerin vorgelegt sind, der Kläger mehrfach in der beleidigendsten Weise gegen die Beklagte benommen. Es sind, wie auch das als Zeugin vernommene Dienstmädchen bekundet hat, die schärfften Ausdrücke seinerseits gefallen. Er hat seiner Ehefrau mehrfach den Vorwurf gemacht, daß sie sich listig bei ihm eingenistet habe und nun, wo er auf sie hereingefallen sei, ihre Stellung dazu ausnütze, ihm einen hergelaufenen verbummelten Studenten ins Haus zu schleppen. Schließlich ist die Beklagte und Widerklägerin von ihm fast tagtäglich, wie die Zeugin unter Eid bestätigt hat, mit Ausdrücken wie „Chebrecherin“, „überspanntes Frauenzimmer“ und „Studentenhure“ beschimpft worden. Dabei hat sich der beklagtschen Ehefrau nichts weiter nachweisen lassen, als daß sie allerdings regelmäßig mit dem genannten Privatgelehrten über seine schriftstellerischen Arbeiten geredet und ein neues kulturwissenschaftliches Werk von ihm, das dem Gericht in Notizen vorgelegt werden konnte, nach seinem Diktat niedergeschrieben hat. Sonstige Vertraulichkeiten zwischen den beiden sind nicht gerichtsfundig geworden. Ein Geschlechtsverkehr, wie solches vom Kläger behauptet worden ist, hat nach der eidlichen Aussage der Beklagten niemals stattgefunden, und es war hierfür seitens des Klägers auch nicht der mindeste Beweis zu erbringen.

Infolge dieser Vorgänge war auch der Widerklage der Beklagten stattzugeben. Das Gericht hält auf Grund

206 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

der Verhandlungen bei einer solchen Zerrüttung der Ehe ein weiteres Zusammenleben der Parteien nicht für ersprießlich und hat daher die beiderseits beantragte Scheidung ausgesprochen und beide Parteien für schuldig erklärt.

Beschluß: Der Wert des Streitgegenstandes wird auf 1000 Kronen festgesetzt.

Königliches Landgericht in Kristiania 1. Zivilkammer
gez. Stockmann. Steinhoff. Brack.

Ausgefertigt. Der Gerichtsschreiber der 1. Zivilkammer:
Aktuar Aslakßen.

II.

Der hierzu gehörende Brief des Landgerichtsrats
Brack:

Sehr verehrter Herr Kollege Ebsted! Die Sache ist so abgelaufen, wie ich Ihnen durch Ihren Anwalt telegraphieren ließ. Inzwischen wird Ihnen auch das Urteil zugestellt worden sein. Und nun kann ich Ihnen auch persönlich wieder schreiben. Wenn ich Ihnen einen guten Rat als Kollege wie als Mensch erteilen darf, so ist es der: Legen Sie um Himmels willen keine Berufung ein, sondern lassen Sie die Geschichte ruhen! Selbstverständlich haben Sie Ihre volle Handlungsfreiheit. Aber ich finde, auch Ihnen kann nur daran gelegen sein, wenn dieser Skandal, diese Kette von Skandalen, die sich an die Namen Ebsted, Lövborg, Lesmann und Gabler knüpfen, einmal aus der Welt verschwindet. Sie hätten

ein anderes Ende der Affäre gewünscht, lieber alter Freund. Ich weiß es oder kann es mir denken. Aber schließlich und endlich ist es ja nur ein Form- oder Schönheitsfehler, der Sie stört. An dem erwünschten Ausgang der Angelegenheit ändert er nicht das geringste. Die Schuldfrage spielt ja überhaupt nur eine nebensächliche Rolle.

Es ging nicht an, Ihre frühere Frau als den allein schuldigen Teil zu erklären. Die Tatsachen sprachen teilweise zu stark gegen Sie. Einen besonderen Eindruck machten noch die persönlichen Aufzeichnungen dieses Löbborg. Manche unserer Kollegen pflegen eben den Äußerungen Verstorbener ein extramundanes heiliges Gewicht beizulegen.

Wer hätte freilich auch ahnen können, daß dieses sujet sich alle peinlichen Vorgänge in Ihrem Hause notiert hätte, und noch mehr! daß jeder Papierschnippel, den er befrügelte, von Ihrer Gewesenen sorgsam wie die Reliquien eines großen Mannes aufbewahrt worden wäre!

Ich kann Ihnen bei der Gelegenheit auch verraten, daß es, wie man in der Stadt erzählt, der aufopferungsvollen gemeinsamen Tätigkeit von Thea Elvsted und Jörgen Tesman bereits gelungen sein soll, aus den vollbeschriebenen losen Fetzen, von denen jener unrühmlich verstorbene Herr Löbborg Ihrer Frau seine Zukunftskulturmusik diktierte, das Werk größtenteils wieder zusammenzustellen. Im nächsten Winter soll es mit einer Vorrede Tesmans natürlich im Druck erscheinen. Er will sich offenbar dadurch hinterher noch seine Ernennung zum Professor verdienen, zu dieser seiner neuen Stellung, um die er sich zur

208 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Belustigung meiner seligen Freundin Hedda Gabler so sehr gebangt hat. Hedda Gabler! Ich habe Lesman dazu vermocht, ihren Mädchennamen auf den Grabstein meiner Freundin zu setzen und sie auf dem Kirchhof vor der Ewigkeit nicht als „Hedda Lesman“ zu bezeichnen, was seinen eigenen Wünschen wohl entgegenkam.

Mir kommt es vor, als ob sie nie etwas anderes wie Hedda Gabler, General Gablers stolze, von Kavaliern umringte Tochter gewesen wäre, als ob die fast sechs Monate, die sie Frau Dr. Lesman hieß, gar nicht in ihrem Leben existiert hätten. Ich sehe sie im Geist immer vor mir wie an jenem Abend, da sie sich mit mir im Absinth berauschte, entre na-nous! bis ich sie glücklich so weit hatte, dem guten langstieligen Jörgen keinen Korb zu geben: sie, die gewohnt war, hoch zu Ross in langem schwarzen Tuchkleid und mit Federn auf dem Hut neben ihrem Vater einherzureiten. Der schneidige alte Herr, korrekkt bis in die Fingerspitzen, er würde sich auch hübsch gewundert haben über den plötzlichen Selbstmord seiner Tochter! Wissen Sie, lieber Kollege, daß ich ihn mit noch immer nicht erklären kann! Die Ärzte behaupten, es sei eine vorübergehende Geistesstörung gewesen, wie sie zuweilen bei schwangeren Frauen eintreten soll. „Accès de maternité“ lautet der medizinische Fachausdruck. Als graviorerend für den Ausbruch sei die gefährliche Jahreszeit, der beginnende Herbst, noch hinzugekommen. Ein kürzlich neu hergezogener Dr. Kelling, den ich bei einem Junggesellenabend kennenlernte, meinte, wenn mit solchen

Erscheinungen bei Frauen noch der Zustand der Desillusion oder des Schwindens der Lebenslüge, wie er sich ausdrückte, zusammenträfe, so wären unter hundert Weibern nicht zehne sicher, falls gerade ein geladener Revolver in der Nähe wäre. Und mit diesen verfligten Dingen war meine verfloßene Freundin ja geradezu wie verwachsen. Sie suchte als Offizierstochter immerzu damit herum. Sie hat, was Sie vielleicht noch gar nicht wissen, eines dieser Mordinstrumente „ihrem Seelenbesitzer“, wie sie Löbborg in einem ihrer Jugendbriefe, die man bei ihm fand, genannt hat, auf seinen letzten Weg mitgegeben. Er hat ihr als Mädchen das Leben und sie hat ihm später den Tod aufgeschlossen. Alle solche herbeigeführten Affinitäten rächen sich. Man gerät durch derlei geheime gemeinsame Prozeduren auch schicksalsmäßig in Verbindung miteinander, so daß diese beiden Menschen denn auch fast das gleiche Ende mit den zwei entsprechenden Waffen genommen haben.

Es hat sich, nebenbei bemerkt, herausgestellt, daß Heddas Mutter, die Frau Generalin Gabler, die wir längst unter der Erde wähnten, noch da droben irgendwo ihr Dasein fristet. In einer Nervenheilanstalt. Schon seit Jahren unreparierbar. Nun weiß ich mir auch die jähen Überschwenglichkeiten bei meiner schwermütigen Freundin zu deuten. Diesen bacchantischen Zug ihres Wesens, wenn sie Weinlaub ins Haar ihres verkommenen Jugendkameraden träumte und ihn in Schönheit sterben sehen wollte, den armen Teufel, der an einem Schuß ins Bauchfell im Bordell verreckte.

Aber ich verliere mich über alten Erinnerungen aufs neue in diese Begebenheiten, mit denen sich der Klatzsch von Kristiania nur zu lange beschäftigt hat. Freuen wir uns, daß wir beide, sehr verehrter Herr Kollege, nur mit ein paar unschädlichen Spritzerchen aus diesem Unrat herausgekommen sind! Vor allen Dingen seien Sie zufrieden, daß Sie mit der Sache nichts mehr zu tun haben. Überlassen Sie Ihre gewesene Ehehälfte still diesem Sachmenschen Lesman, wie ihn seine mir unvergeßliche Gattin festgenadelt hat! Ihre Frau war stadtbekannt als seine einstige Flamme. Jetzt ist sie seine Aspasia geworden, die ihn begeistert. Ich gehe jede Wette mit Ihnen ein, daß nach Verstreichung der Berufungsfrist das erste Aufgebot erfolgen wird. Machen Sie sich völlig von jenem irritierenden weißgelben Kraushaar los, das Hedda stets so sehr erregte. „Könnt ihr beiden mich hier zu nichts mehr brauchen?“ Ich höre sie noch diese letzten Worte mit ihrer dunklen, etwas müden Stimme an die zwei Menschen richten, die sich in Eilert Løvborgs Vermächtnis teilten.

Meine entzückende, launische, verworfene, mattbleiche Freundin mit ihren stahlgrauen kalten Augen! Gott ja! Es hält schwer sich loszureißen, lieber Freund. Ich kenne das. Kommen Sie auf einige Tage hierher! Wir wollen es gemeinsam versuchen.

„Glücklich ist, wer vergißt,

Was nicht mehr zu ändern ist“,

wie unser halber Kollege, der Gefängnisdirektor in der

„Fledermaus“ singt, die wir uns wieder einmal zusammen ansehen wollen. Verlassen Sie Ihren vereinsamten Kartentisch und Ihr Bureau dort oben! Für zwei Witwer wie wir bieten die Fräulein Dianas und ihr rothhaariger Zuhör die beste Zerstreuung. Diskretion natürlich Ehrensache! Also erscheinen Sie! Und geben wir von vornherein für diese Tage meinen Wahlpruch aus, dem allein ich bis ans Ende treu zu bleiben gedenke: Man lebt nur einmal!

Gregor Werle †

(Der „Held“ in Ibsens „Wildente“)

Eine Leichenschau

Todesanzeigen.

Statt jeder besonderen Anzeige.

In der gestrigen Nacht verschied infolge einer Lungenentzündung, die er verheimlicht und vernachlässigt hatte, mein einziger Sohn aus meiner ersten Ehe, der

Jungenieur Gregor Werle

in noch nicht vollendetem 39. Lebensjahr. Die Beerdigung findet nach dem Wunsch des Verstorbenen in aller Stille statt. Von Kranzspenden und Kondolenzbesuchen bitten wir Abstand zu nehmen.

Hagen Werle, Geheimer Bergrat, und Frau Bertha, verwitwete Sorbn.

*

*

*

Coeben trifft uns die erschütternde Kunde, daß unser langjähriger Beamter, der Kaufmann und Ingenieur Gregor Werle, in seiner Stadtwohnung einer türkischen Krankheit erlegen ist. Der Verstorbene hat während der Zeit, da er bei uns tätig war, mit beharrlichem Fleiß

und seltener Pflichttreue alle ihm obliegenden Geschäfte erfüllt. Wenngleich er durch sein scheues zurückgezogenes Wesen wenig in der Gesellschaft hervortrat, so hat er sich doch anderseits durch seine strenge Bescheidenheit, auf Grund derer er niemals besser behandelt werden wollte als die anderen Angestellten unseres Betriebes, die allgemeine Achtung erworben. Von edelstem schwärmerischen Streben für die höchsten Ideale befeelt, verband er mit dieser Lauterkeit des Charakters eine tiefe Zuneigung für die Menschen, vor allem für die ärmeren und vom Glück weniger begünstigten unter ihnen. Wir werden dem Verewigten ein treues Andenken bewahren.

Vorstand und Leitung der Hochtalswerke A.-G.
vorm. Werle & Co.

* *

Protokollarische Aufnahme

über den Befund der Sachen, die sich im Sterbezimmer
des Kaufmanns und Ingenieurs Gregor Werle vor-
gefunden haben:

1. An fremdem Mobiliar:

Ein Bett mit harter Seegrasmatratze, Überzug, zwei Woll-
decken und fünf hohen Kopfkissen.

Ein Kleiderschrank in braunem Tannenholz.

Ein Tisch mit schwarzer Wachstuchdecke zum Schreiben
und ein Waschtischchen.

Zwei geflochtene Stühle ohne Lehne.

Gardinen und Vorhang.

214 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

2. An eigenen Sachen:

Ein großer dunkler Teppich, der nach den Erzählungen der Vermieterin aus dem Nachlaß seiner verstorbenen Mutter stammen und von ihr benutzt worden sein soll.

Ein Bettvorläufer aus dem Fell eines Pudels, an dem der Tote zärtlich hing, weil er mit diesem Tier als Knabe häufig gespielt haben will.

Zwei Bilder seiner seligen Mutter: Das eine in Öl gemalt und in Goldrahmen hing an der Hauptwand des Zimmers. Es war mit einem Palmenzweig geschmückt. Das kleinere, eine Photographie, befand sich an der Wand neben dem Bett. Es stellt die Verstorbene mit dem Toten als Kind dar. Er soll es unaufhörlich angeschaut haben in seinen letzten Tagen.

Im Schrank hing die bescheidene Garderobe. Zwei Glausröcke aus Homespun, teilweise abgeschabt und dazugehörige Kniehosen, sogenannte Knickerbockers. Außerdem ein wenig getragener altmodischer schwarzer Gesellschaftsanzug. Zwei paar Stiefel und ein paar verstaubter Lackschuhe. Ein Knotenstock.

Auf dem Tisch standen ein Tintenfaß mit Schreibfedern und Bleistiften.

Der einzige Luxus, den sich der Verstorbene leistete, war nach Aussage seiner Wirtsleute eine häufige helle Beleuchtung seines Zimmers. Er besaß außer einer eigenen Lampe noch zwölf Leuchter, fast sämtlich mit Kerzen bestückt, zu seinem Gebrauch.

Von Büchern befanden sich in seinem Besitz:

Bellamy: „Ein Rückblick aus dem Jahre 2000.“

Thomas More: „Utopia.“

Saint-Simon: „Wiedergeburt der europäischen Gesellschaft“ und „Das neue Christentum“, beide Werke mit zahlreichen Randbemerkungen von seiner Hand.

Fourier: „Die Theorie von der allgemeinen Einigkeit.“

Owen: „Das Buch von der neuen moralischen Welt.“

Proudhon: „Was ist Eigentum?“ und „Die Lösung der sozialen Frage.“ Von diesen zwei Büchern hatte er mehrere Exemplare, offenbar zum Verschenken an Bekannte.

Krapotkin: „Der Wohlstand für Alle.“

Herzka: „Eine Reise nach Freiland.“

Karl Marx: „Das Kapital.“

Rousseau: „Bekenntnisse.“

Nordan: „Die konventionellen Lügen der Kulturmenscheit.“ (In drei Exemplaren.)

Wallace: „Die Erlösung der darbenden Menschheit.“

Anna Lee: „Das Testament von dem zweiten Erscheinen Jesu Christi.“

Die aufgefundenen Handschriften von ihm hat man versiegelt. Er hat nach dem Bericht seiner Hauswirtin in den letzten Tagen sehr vieles von seinen Schreibereien verbrannt. Eine Prosaschrift, die nur dreizehn Seiten lang ist, führt den Titel: „Die Neuerschaffung der Welt durch die Menschen.“ Sie ist nicht über das zweite Kapitel gekommen und bricht unvermittelt mit folgenden Sätzen

ab: „Man gewinnt demnach den Eindruck, als ob der Schöpfer Himmels und der Erden, wie ihn die Schrift nennt, mit der Erschaffung dieser unserer Erde wenigstens vorläufig nur ein Probestück abgelegt habe und noch mit uns herumexperimentiere. Wir befänden uns also gleichsam auf unserem Stern noch im Stadium der ersten Probe, der Arrangierprobe, um einen Ausdruck aus dem Theaterleben zu gebrauchen. An der Menschheit muß es liegen, sich in die Rolle, die ihr gegeben worden ist, hineinzuarbeiten und sie auszufüllen.

Jeder Quietismus und Fatalismus in dieser wichtigen Frage nach der Gestaltung unserer Zukunft ist ein verwerfliches Verbrechen. Wir müssen aus der Sumpflust der heutigen sogenannten Zivilisation, die nur auf Lügen beruht, an das freie Meer der großen läuternden allgemeinen Ideale.

Es ist die heilige sittliche Pflicht eines jeden von uns zu erkennen, was er als Mensch zu bedeuten und zu leisten hat. Er muß in sich die moralische und gerechte Ordnung der Welt verkörpern und sie jeder Zeit auch nach außen hin darstellen. Dies soll er zu verwirklichen streben, ganz ohne Rücksicht auf die Opfer, die es kostet. . . .“

Über die weitere Ausführung dieser Schrift ist nichts bekannt außer einem Plan, den er mit Bleistift auf die Rückseite des ersten Blattes entworfen hat.

- I. Die Zeit des unbewußten Dahinlebens der Menschheit ohne Erkenntnis ihres Zwecks auf Erden:

- a) In der prähistorischen Zeit.
- b) In den Jahrtausenden der menschlichen Geschichtsschreibung:
 - a) Epoche der Sagen, Monumente usw.
 - β) Epoche der Chroniken, Annalen, Geschichtswerke u. a.

II. Die Zeit des Bewußtseins der Menschheit von ihrem Zweck (sog. Diesseitsstandpunkt).

- a) Stand dieser Bewegung in der Gegenwart.
- b) Bedeutung für die Zukunft durch die Ver sittlichung der Menschen.
 - a) Durchdringung der Schulen mit dieser neuen Sittlichkeit. (Erste ideale Forderung.)
 - β) Die sozialen Gefühle als Grundgesetze für das Leben des einzelnen im Staate. (Zweite ideale Forderung.)
 - γ) Brüderlicher Verkehr zwischen den Völkern auf dem Boden der unbedingten Wahrheit. (Dritte ideale Forderung.)

III. Sphärenmusik auf Erden durch den allgemeinen Menschenbund.

Schließlich haben sich noch folgende Strophen unter der Aufschrift „Der unbekannten Zukunft dargebracht“ in seinem Nachlaß gefunden. Sie sind offenbar von ihm selber gedichtet:

Dir tönt mein Lied, dir, das noch unbesungen
Im Schoß der Zeit ruht, künft'ges Menschentum.

218 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Du hast mein Herz schon heute ganz bezwungen,
Es schlägt allein zu deinem Preis und Ruhm.
Ich glaube dich: Aus meinem Hirn gesprungen
Gleich Jovis Tochter, neues Säkulum,
Erglänztst du wie das hellste Morgenrot:
Der Mensch erwacht, und seine Nacht ist tot.

Zwar hat man ihn schon früher aufgerufen
Aus seinem Schlaf, und edler Erdenraum
Umringt ihn schon auf jenen ersten Stufen
Da er noch an der Lierheit rohem Saum
Unbändig hing. Zu himmlischen Behufen
Ermahnten ihn — und er verstand es kaum —
Die Glaubensstifter. Doch die Religion
Straft noch die Menge durch ihr Leben Hohn.

Dir, künft'gen Menschheit, ward es vorbehalten
Zu sein, was hoher Sinn seit je gelehrt.
Voll Liebe läßt du gute Triebe walten,
Ein jeder Mitmensch bleibt dir unverfehrt.
Die Sittlichkeit kann sich nun voll entfalten,
Weil jeder das besitzt, was er begehrt.
Die Waffen starben mit dem Haß und Neid,
Und alle adelt jetzt Barmherzigkeit.

Euch tönt mein Lied, genesne Promethiden,
Ihr überwandet unser krankes Los.
Die Wahrheit gilt euch alles, und zufrieden
Auf seiner Erde fühlt der Mensch sich groß.

Er hat erkannt, das Glück ist schon hienieden,
Wer edel strebt, dem fällt es in den Schoß.
Die Jugend hat auf unserm Stern gesiegt,
Der in die Seligkeit des Himmels fliegt.

Sein Testament

Das Nachlaßgericht hat die nachstehende Urkunde amtlich geöffnet:

Ich vermache mein ganzes Barvermögen in der Höhe, auf der es sich bei meinem Tode befindet, meinem Jugendfreund, dem Photographen Hjalmar Ekdal. Um sein Gewissen bei Antritt dieser Erbschaft vollkommen zu entlasten, erkläre ich hiermit ausdrücklich und feierlich, daß die von mir hinterlassenen Gelder sich lediglich aus dem von mir während meiner Tätigkeit in den Hochtalswerken ersparten Lohn zusammensetzen. Ich bin dort auf meinen mehrfach betonten Wunsch nur als einfacher Kontorist bezahlt worden und habe niemals als Sohn meines reichen Vaters irgendeine besondere Vergütung beansprucht noch erhalten. Infolgedessen kann mein genannter Jugendfreund dies leider nur unbedeutende Vermächtnis ohne jedes Bedenken antreten. Ich bitte ihn, es ganz in den Dienst seiner Erfindung zu stellen, von der ich nach wie vor eine große Erleuchtung seines Lebens erhoffe. Mein Glaube an Hjalmar Ekdal ist ebenso fest und unbeirrbar wie der an die Menschheit überhaupt. Ich werde niemals von ihm weichen.

Als einzige Auflage lege ich meinem Erben nur dieses

auf: Ich bestimme, daß ein Stein auf das Grab „seiner Tochter“, um sie nach ihrem Tode also zu bezeichnen!, errichtet werde mit der Inschrift: „Hedwig Ekdal. Ihr Opfer ward belohnt. Sie ruht in der Tiefe des Meeres.“ Ganz genau so ist die Grabchrift zu halten; um keinen Buchstaben mehr noch weniger.

Es tut mir sehr leid für meinen Freund, daß ich mit nicht beträchtlicherem Vermögen aus diesem Dasein scheide. Indessen, man suche die Schuld nicht da, wo sie nicht liegt! Ich will noch im Tode beitragen, das große Unrecht wieder gutzumachen, das einst von anderer Hand an seinem Vater, Herrn Leutnant Ekdal Hochwohlgeboren, geschehen ist. Ich habe stets die Leute verabscheut, welche die Hände dem Schicksal gegenüber, dem Unabwendbaren, wie sie sich in ihrer Bequemlichkeit ausdrücken, ruhig in den Schoß legen und Gott, was man sagt, einen guten Mann sein lassen. Dem Rad in die Speichen zu greifen, selbst wenn es uns zermalmt, ist die erste und letzte sittliche Forderung, die wir an uns stellen müssen.

Gregor Werle.

Aus dem Obduktionsbericht des Dr. Kelling

Auf Antrag des Vaters des Verstorbenen als seines nächsten Verwandten ist die Obduktion der Leiche angeordnet worden.

Dieselbe ergab folgendes: Die Verdachtsmomente, daß der Verstorbene sich selbst entleibt habe, sind nicht bestätigt worden.

A. Die äußere Besichtigung:

1. Die Leiche des 180 cm großen, kräftig gebauten Mannes zeigt ganz gering entwickeltes Fettpolster und ziemlich schwache Muskulatur.
2. Die Hautfärbung ist im allgemeinen blaßgelblich, am Unterleib graugrünlich.
3. Der dick geformte Kopf ist mit 5 cm langen blonden angegrauten Haaren bedeckt. Er zeigt nirgends Spuren äußerer oder innerer Verletzungen.
4. Im blassen abgemagerten Gesicht sind die Augen weit offen, von bläulicher Farbe. Die Augäpfel zusammengefallen, Hornhäute getrübt.
5. Die Ohren, sehr groß und abstehend, sind in den Öffnungen frei von fremden Körpern.
6. Am Halse springt der Kehlkopf stark vor. Sonst nichts Abweichendes.

B. Die innere Besichtigung.

I. Kopfhöhle

Mittels eines vom linken zum rechten Ohr mitten über dem Scheitel hingeführten Schnittes wurden die weichen Kopfsteile vorschriftsmäßig durchschnitten, zurückgeschlagen und demnächst nach vorn und hinten abgezogen.

1. Die Weinhaut des Schädels ist blaßrötlich und ohne jede Verletzung.
2. Der Schädel sät sich schwer. Beim Durchsägen fließt dunkles Blut aus.

3. Das große Gehirn ist asymmetrisch gebaut. Übernormal groß (18 cm lang, 16 cm breit, 15 cm hoch). Nach Gall hat es die typische Form für Phantasten.
4. Das Kleinhirn weich, überall feucht und glänzend, die graue Substanz allzu rötlich. Nach Ansicht von Schewe kennzeichnend für Illusionisten und Schwärmer.

II. Brust und Bauchhöhle

Durch einen vom Kinn bis zur Schambeinfuge links vom Nabel geführten Schnitt wurden die Hals-, Brust- und Bauchdecken gespalten. Die Brust ist breit ausladend, jedoch nach vorn sehr spitz vorgeschoben. Cog. Hühnerbrust. Das Fettpolster überall schwach entwickelt, die Muskulatur dünn und hellbräunlich.

1. Die Lungen sind im Stadium einer teils roten, teils gelben Hepatisation. Die Luftröhre ist stark mit schaumigem Schleim gefüllt. Alles Folgen der Entzündung, an der er gestorben ist.
2. Das Herz, hat die Größe der geballten Faust des Mannes. Im allgemeinen ist es blaß und von schlaffer Beschaffenheit, auch kaum mit Fett bewachsen.
3. Der Magen ist stark ausgedehnt. Merkmal strenger Vegetarianer, wie der Verstorbene einer war. Sonst nirgends Verletzungen oder Anzeichen von Vergiftung.

Die Grabrede Hjalmar Ekdals

Hochansehnliche Trauerversammlung! Edler toter Freund! Nicht als ob ich an der Gruft, an der wir stehen und angesichts deines Sarges viele Worte sprechen möchte! Auch der tiefen Freundschaft, die uns seit unserer Kindheit ersten Tagen fest verband, soll hier nicht mehr, als unumgänglich nötig ist, gedacht werden. Wir beide wissen, was wir einander waren. Es hieße die eigene Person vordrängen, wenn ich des bitteren Schmerzes, der meine Brust zerreißen will, zu sehr Erwähnung täte. Denn dein Tod ist ein allgemeiner Verlust. Bis in die niedrigste Räthnerhütte dringt die Trauer um dich, du großer Menschenfreund. Überall, selbst dort oben zwischen den Wäldern und Einöden der Hochtalswerke, hinterläßt du Herzen, die dich verehren, wenn auch keines, das dich heißer lieben könnte als das meinige. Wenige haben dich ganz erfassen und begreifen können. Denn du warst zu bedeutend und zu tief angelegt für den Durchschnitt dieser Welt. Aber ich habe dich verstanden verklärter Geist. Und ich bin dem Höchsten dankbar dafür, daß es mir vergönnt war, eine reine Seele wie die deine ganz in mich aufnehmen und widerspiegeln zu können.

Fahr wohl, du Abgeschiedener, der du jetzt deine stets zum Guten aufrufende Stimme in den Flötenklang der seraphischen Wesen mischst, die um den Thron des Allmächtigen stehen. Diese drei Handvoll Erde werf ich dir nach in deine Vollkommenheit, drei Handvoll dieses

224 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

verbesserungsbedürftigen Stoffes, aus dem wir gebildet sind. Du hast zeitlebens schon die Schlacke überwunden und bedarfst des Segeseneers nicht mehr. Ohne retouchiert werden zu müssen, kannst du vor deinen Schöpfer treten.

Ich sage nichts weiter. Denn die Rührung übermannst mich.

Ich füge nur noch mit Stolz hinzu: Selig sind die, die dir gleichen!

V. Hebbels Frauen

„Und Mädchen“, nach Art des Titels der hübschen Silhouettenammlung, die Heinrich Heine nach den weichen Umrissen der sonderbaren weiblichen Geschöpfe Shakespeares schnitt, kann man bei Hebbel kaum sagen. Er hat nur wenige Mädchen gebildet. Denn Klara Maria Magdalene ist es gewesen, und die junge Bernauerin wie die blonde Fürstentochter Kriemhild im Vorspiel und im zweiten Akt der Siegfried-Tragödie, stehen nur mit einem Fuß und Bein noch im Traum- und Dämmerstand des Mädchens, der Jungfrau. Sie sind schon Liebende, über die Schwelle des Alleinseins Langende, dem Manne Gebeizte, sicher Wählende oder gewählt Habende, Gastfrauen. Und es ist ihrem Dichter nicht einmal recht geglückt, ihr Bild, sofern es noch mädchenhafte Züge trägt, gut aufzufassen und nachzuschaffen. Denn das Kind Kriemhild, das sich schämig mit Giselher neckt und vor ihrem Nacken wie ein Konfirmandenkind vor seinem Pfarrer steht, ist blaß und nichts und nur wie in Wasser oder Sand nachgebildet gegen die gealterte, graue Furie Kriemhild, Hebbels eigene große Kreatur mit ihrem grausigen vierfachen — vier ewige Sekunden in der deutschen Dramatik! — Nachwort: „Und Hagen lebt!“ Und die schöne Baderstochter aus Augsburg, die Bernauerin, ist dem Dichter zu sehr unter dem

größeren Licht des Waffenschmiedtöchterleins aus Heilbronn aufgewachsen. Die Frauengestalten allein, die Hebbel gesehen und geschaffen hat, sind sein eigenstes Wachstum, sind am meisten mit seinem Blute getränkt und seines Geistes ebenbürtigste Kinder. An sie, die Judith, Genoveva, Rhodope, Marianne und Kriemhild denkt man zunächst und zumeist, wenn man das Lebenswerk Hebbels überblickt. Mehr noch als an seine Helden, an diese rodomontierenden Prahlker mit den großen Gehirnen und Hinterköpfen, die dem lieben deutschen Publikum jahrzehntelang nicht eingehen wollten, und die ohne viel fremde Zutaten sich selber parodieren, wie Mestron dies in „Judith und Holofernes“, einer der köstlichsten Traveastien, die wir haben, gezeigt hat.

Hebbels Helden haben manche Momente, in denen sie Shakespeares Söhnen, manche auch, in denen sie den Ausgeburten des jungen Schiller verheult ähnlich sehen. Hebbels Frauenfiguren sind wie zuvor dagewesen und gleichen keinem außer ihrem Schöpfer. Und er schuf sie sich zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er sie. Pflicht des Literaturhistorikers muß es sein, uns zu erzählen, welchen Stoff dem Dichter sein Leben zu diesen besonderen Gebilden gegeben hat, ihm, dem von früh an das — wie nenne ich es nur? — rührende Los gefallen war, sich von Frauen ernähren und erhalten zu lassen. Erst war es Amalie, dann Elise und schließlich bis in die späten Jahre des Erfolgs Christine. In eigener Weise muß dies auf einen moralisch so feinfühligsten Menschen, wie Hebbel

war, gewirkt haben. Die Empfindung der Schuld gegen dieses schöne Geschlecht, das mit seinen zarten Händen ihn, Hans den Träumer und Dichter, fütterte und kleidete und beherbergte, wuchs wohl so hoch über ihn auf, daß er wie Bruder Kleist rufen konnte:

„Ihr Menschen, eine Brust her,
Daß ich weine!“

Und schon fand sich der Busen der Frau, die ihn liebte, bereit, auch seine Tränen hinzunehmen, mit denen er für zuviel Güte dankte. Als ein Schuldner begab er sich aus der erstickenden Enge seines Geburtsortes Wesselfurten nach Hamburg zu Amalie Schoppe, die seine ersten Verse veröffentlichte, ihm die ersten Gönner verschaffte. Als ein Schuldner stand er vor Elise Lenzing, die er nicht lieben, nur achten konnte, als sie ihm sein erstes krankes Kind zum Kusse reichte. Als ein Schuldner trat er schließlich in die Ehe mit Christine Engenhäusen, der er in achtzehn Jahren nie untreu wurde, der er sein nach seiner Meinung Größtes, „Die Nibelungen“, gewidmet hat mit jenen bescheidenen, zu bescheidenen Widmungsversen:

„Denn dir gehört's, und wenn es dauern kann,
So sei's allein zu deinem Ruhm und lege
Ein Zeugnis ab von dir und deiner Kunst.“

Dieses Schuldgefühl gegen die Frauen, die Frau im allgemeinen, machte sich frei in den wunderbaren überlebensgroßen Abbildern, die der Dichter sich von diesem Geschlecht gemacht hat, wie der Wilde sich von seinen Göttern Figuren formt. Diese idealisierten Geschöpfe, mit

228 Enlenberg, Mein Leben für die Bühne

denen er Abgötterei treibt, sollten gleich den ewigen Ideen oder unveränderlichen Formen Platos das Wesenhafte, Wirkliche des Frauentums in der Urform darstellen, von dem wir im Leben als in der Welt der Erscheinungen nur die Schattenbilder, Nach- und Abbildungen, unsere Frauen, sehen und haben. Den Einwand, daß seine Frauengestalten im Leben nicht so vorhanden wären, den Hebbel immer wieder zu hören bekam, brauchte dieser idealisierende Dichter darum nicht zu vernehmen, durfte er überhören, wenn er das wahre Wesen des Weibes nur getroffen und in den Linien seiner Frauenfiguren richtig wiedergegeben hatte.

Epröde, stolze Scham, die *castitas et pudicitia*, die Tacitus den Weibern des alten Germaniens nachrühmte, ist der Urgrund der Frauenseele bei Hebbel. Judith wie Rhodope wie Marianne wie Brunhild sind aus diesem feinen Stoff gewebt. Verleßt man ihn, trübt man diese Quelle ihres Frauentums, tilgt man diese Bedingung zu ihrem Dasein, so fühlen sie sich beschmutzt wie Rhodope, welche die Spiegel verhüllt, die Türen verschließt, weil ein fremder Mann sie nackt gesehen hat, oder sind gekränkt wie Brunhild, die „Rache, Rache, Rache!“ am Altischluß schreit, weil ein anderer Mann sie genossen hat wie der, der sie bezwungen hat. In ihrem Schamgefühl verwundet, rasen Hebbels Frauen wie Mänaden und rasen nicht eher, bis der Feind, der Mann — und wär' es hundertmal der eigene! — tot unter ihnen liegt. Dann brechen sie gerächt und entfühnt zusammen — vor Freude nicht, vor

Schmerz, wie Rhodope, die sich des neuen Mannes nie erfreuen könnte, oder gleich Brunhild, die wie ein Hund an der Gruft Siegfrieds liegt, bis der Tod sie mit ihm vereint. Oder sie lassen sich schlachten, stumm vor Stolz, ohne das eine kleine Wort zu sprechen, das die Strafe, die sie trifft, in Küsse wandeln würde, wenn der Mann, „die Menschheit in ihr geschändet hat“, weil er an ihrer Treue zweifelte und sie darum unters Schwert gestellt hat; so in „Herodes und Mariamme“. Oder sie erschlagen, wie Judith, den Buhlen, der, ihre Seele gering achtend, nur ihren Leib begehrt und den Augenblick der Schande über sie bringt, in dem „ihre Sinne selbst wie betrunken gemachte Sklaven, die ihren Herrn nicht mehr kennen, gegen sie aufstehen“ und das Mädchen als Frau dem Manne unterjocht wird. Die stolze Kreature Hebbels ist wohl jene Mariamme, die sich zu gut und zu schade dünkt, sich von einem Verdacht selbst frei zu sprechen, die starrsinnig die Lippen aufeinander beißt, die Tränen mit den Augen zurückschluckt und sich von dem geliebten Mann den Kopf abhauen läßt, weil er zweimal an ihr gezweifelt und über sie wie über ein Ding verfügt hat. Das konnte der alte fröhliche Laube, der erste Impresario französischer Ehebruchsstücke (zwoölf auf ein Duzend!) in Deutschland, nicht recht begreifen, daß diese Makkabäerin nicht einfach sagte: „Schau, lieber Herodes, du irrst dich, ich habe dich nie betrogen, ich denke gar nicht daran, dich zu betrügen.“ Er war einer von denen — bei solchen Leuten hilft alles Debattieren und

230 Gullenberg, Mein Leben für die Bühne

Klarmachenwollen nichts! — die „den Fall nicht tragisch nehmen können“.

Von keiner Seite aus sieht man die Welt Hebbels und seiner Tragödien größer als vom Standpunkt und mit den Augen seiner Frauengestalten. Hier ist seine Tragik am tiefsten und festesten verankert, die Tragik oder „Autinomie“, wie er als Hegelianer sagte, die ihm in der Feindschaft der Geschlechter als dem Urgrund zu wurzeln schien.

„In dir und mir
Hat Mann und Weib für alle Ewigkeit
Den letzten Kampf ums Vorrecht ausgekämpft.
Du bist der Sieger!“

sagt Brunhild zu Gunther am Morgen nach der Hochzeitsnacht. Aber wehe dem Sieger, der auf unehrliche Weise siegte, wie hier, oder der den Besiegten verrät (Kandaules) oder gar ihm mißtraut (Herodes)! Dann flammt die alte Urfehde von neuem auf, dann glüht die einmal Besiegte vor Wut und Rachgier. Auf dem schwankenden, dünnen, leicht verletzlichen Grund der Frauenscham ward der Vertrag und Friede der Geschlechter abgeschlossen. Stört ihr, Sieger, rißt ihr diesen Grund, so gähnt ein Riß durch die Menschheit, so blutet die Welt an dieser Stelle, und die Wunde wird sich nicht eher schließen, bis der Abgrund den Frevler verschlungen hat.

„Da die Natur vor Zorn im tiefsten fiebert,
Weil sie verletzt in einem Weibe ist.“

Ein Blick auf Kleists Heldin Penthesilea wirkt hiergegen

wie ein Blick von der reinen Idee weg in das Leben. Penthesilea fragt als ein echtes Weib nicht darum, ob die Menschenwürde, die ihr keiner, nur sie selbst sich verleihen kann, in ihr gekränkt wird, wenn nur das Weib in ihr nicht mißachtet wird.

„Staub lieber

Als ein Weib sein, das nicht reizt.“

Bei Hebbel würde es lauten:

„Staub lieber

Als ein Weib sein, das entehrt ward.“

Wer es noch nicht gemerkt hat, der weiß es nun, daß Hebbels Heldinnen die Ahnfrau unserer „Frauenrechtlerinnen“ (das Wort stirbt hoffentlich mit dieser Übergangserscheinung ab!) gewesen sind. Ihre bürgerliche Urenkelin Nora, die aus dem Puppenstand als Mensch einporfliegt, ist erst richtig volkstümlich geworden, und über den Umweg über den Bürgergeneral Ibsen ward der Titanide Hebbel wieder entdeckt, er, der größte poetische Stammvater der Frauenemanzipation in Deutschland. Der Tragiker Hebbel setzt also Feindschaft zwischen Mann und Weib von Unbeginn, vom Apfelmiß an. Aus dieser immanenten Negation floss für ihn ein Teil, der größte Teil seiner Tragik. Er gibt keiner Partei die Schuld, wie dies die Weiberhasser tun oder die Frauenanbeter. Er teilt sein Herz genau zur Hälfte für die Frauen, die vernichtet werden, und zur anderen Hälfte für die Männer, die vernichten. Denn zum Schluß trauern wir nicht minder um Kandaules als um Rhodope, und um

232 **Eulenberg, Mein Leben für die Bühne**

Herodes ebenso wie um Mariamne. Hebbel hält die Waage richtig, hält sie besser als jener Apotheker, bei dem Nora schließlich doch viel mehr als Helmer wiegt, und er balanciert die Fragen trefflich aus. (Das einzig Lernenswerte von ihm, ihr Mitstrebenden!) Diese Kopfarbeit ist ihm wie keinem gelungen. Daran hapert es nie bei ihm. Höchstens an dem Fundament, das er setzt. Eingeschworen auf seinen Dualismus, sieht er nur die eine Front des Frauentums, die sich feindlich und tragisch gegen den Gegner stellt. Alles andere paßt, grob gesagt, nicht in seinen Kram hinein. „Die ewige Liebe“, die von den vollendeteren Engeln zum Schluß im „Faust“ gesungen wird, hat er seinen weiblichen Geschöpfen nicht verliehen. Mit kolossaler Einseitigkeit ist die Frau von ihm gesehen als eine riesige Kriegsmaschine, immer armiert und bereit, jede Verletzung ihrer Ehre blutig zu rächen. Es gibt nichts Unsinnlischeres als Hebbels Frauen ohne Unterleib, kalte Hünenweiber, noch nicht vom Geist des Christentums und der Liebe durchwittert, grausam stolze Kreaturen, die dem, der sie getränkt hat, nie mehr vergeben können. Ihr Blut, ihre Zärtlichkeit spielt diesen eisigen, nur auf die Erhaltung ihrer Ehre bedachten Weibern keinen Streich. Portia, die glühende Kohlen schluckte aus Schmerz um die Trennung von ihrem Brutus, Portia, Catos Tochter, starre Republikanerin, Tyrannenfeindin, war wachstreich gegen Hebbels Heldinnen. Ihr Wort: „Ach, welch ein schwaches Ding das Herz des Weibes ist!“ könnte nie aus dem Munde einer Frauenfigur von Hebbel kommen.

Dieses Unmensuelle seiner Weiber ist wohl Hauptanlaß, daß der Dichter in romanischen Ländern abgelehnt oder nicht verstanden wird und so gut wie unbekannt geblieben ist.

Das tragische Schema, dem zuliebe bei Hebbel alles, aber auch alles auf den Dualismus gebracht worden ist, rächt sich an den Wurzeln. Seine Frauen sind im Grunde Abstraktionen, kalte, kalt lassende Wesen, die der Wahn erzeugte. Wir bewundern sie, wir lieben sie keinen Augenblick lang, diese verbohrtten, herzlosen Geschöpfe ohne Sinnlichkeit, ohne Reiz, Amazonen, die als höchstes Gebot nur ihre Ehre kennen. Bis zur Schamlosigkeit kämpfen sie um deren Wiederherstellung, wenn sie gemindert worden ist, wie jene Rhodope, die Schamvolle, die schamvoll genug ist, schamlos zu sein — Hebbels Dialektik! — und sich den Jüngling, der sie nackt erblickt hat, bestellt, ihm Auge ins Auge zu sehen und sich selber als Preis für seine Rache an ihrem Gemahl zu setzen. (Ich wüßte übrigens kaum ein reizvolleres Gespräch zwischen Mann und Weib als über diese Rhodope.)

Bis zur Selbstentäußerung und Vernichtung gehen Hebbels Frauen, wenn der Mensch in ihnen beleidigt ist, wie jene Mariamne, dieses Neutrum, die ein Übermaß von Liebe nicht vergeben kann und sich listig dem Manne entzieht, der sie — es gibt zahllose Frauen, die bei solcher Kunde ihm um den Hals fallen würden! — nach seinem Tode keinem anderen mehr gönnt.

Das tragische Schema ist, wie gesagt, bei allen diesen

234 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Einzelfällen und Einzelfrauen, die Hebbel sich und uns als Problem gesetzt hat, gewahrt, und alles ist Flug, äußerst Flug auf die Spitze getrieben. Nur hütet euch, diese problematische Form der Tragödie als einzige und allein selig machende zu preisen!

Es hat wenig Sinn, die Tragödie und die ganze tragische Weltanschauung von einem anderen Stern aus, vom seligen Eiland des Optimismus oder Monismus, ad absurdum zu führen, wie dies Dehmel einmal in einer Wertuntersuchung über Tragik und Drama getan hat. Mit Quietismus und Positivismus entwaffnet man in der Idee freilich jeden Streit und hebt alles gegenseitige Handeln als unnütz auf.

„Was steckt denn auch

In Schleiern, Kronen oder roßgen Schwertern,

Das ewig wäre?“

Gewiß, das wissen wir, wie Randaules und sein Dichter es wußten. Aber ebenso wissen wir auch, daß der Streit der Vater aller Dinge ist, und daß der Dualismus, in dem alles steckt, ausgekämpft werden muß, Partei gegen Partei, wie bei Hebbel, oder in der eigenen Brust — Held gegen Welt, Menschen oder Schicksal, wie bei allen anderen Dramatikern. Denn wie der Widerstreit, in den die tragische Figur von ihrem Dichter gesetzt ist, personifiziert wird, ob als Kampf mit Erinnyen, Heren, Geistern, oder mit der Lücke des Schicksals, der fremden Übermacht oder der eigenen Ohnmacht, ob als Folge eines unseligen Verhängnisses oder der eigenen tückischen tragischen Ver-

anlagung, das ist ganz gleichgültig und gilt gleich viel. Eine Tragödie ist nicht mehr als ein Ganak, zu Ehren der rühmlich Gefallenen oder Verwundeten, aufgesteckt. Und Hebbels Tragödien brennen am hellsten und schönsten für die Frauen, denen sie gelten, diese Opfer, die für ihre Menschenwürde und für des Frauenlandes Befreiung gefallen sind, diese herrlichen leb- und lieblosen Geschöpfe, die in den Tod gehen um ihre Ehre, also um ein Wort, ein Phantom, dasselbe, um das Sir John Falstaff, der nichts außer dem eigenen Tode tragisch nahm, sich zu sterben hütete.

VI. Drei Dichter Wiens:

Ferdinand Raimund

(1790—1836)

Alle Kauschigen sollen leben!

Es gibt kaum schönere Plätze in der Welt als alte Friedhöfe. Bei Gutenstein in Niederösterreich liegt ein solcher. Auf dem ging einstmals häufig ein Schauspieler und Dichter spazieren, der als ein vermöglicher Herr von Wien hierhergezogen war, wo er sich zwischen den Bergen einen stillen einsamen Landsitz gekauft hatte. Er mochte in den Vierzigern sein, der Herr, der da unter heftigen Bewegungen und Gebärden, das blondharige Haupt zur Seite geneigt, auf den bemoosten Pfaden zwischen den Gräbern hin und herwandelte. Er trug sich meist warm gekleidet, mit Gäustlingen an den Händen und einem Spenzer unter dem langen laubgrünen Gradrock, einer jener kurzen Überwesten, die der gleichnamige Lord, der leicht beim Reiten fro, ertrug. Offenbar tat er dies seiner Stimme wegen, von der er als Schauspieler jahrelang gelebt hatte. Sie war ohnedies nicht allzu stark, sondern hatte einen wehnützig klagenden, raunzenden Klang und brachte das „N“ ur immer quetschend heraus. Zuweilen zog er, wenn er

so zwischen den Toten und seinen Gestalten einherging, ein Heft aus der Tasche, stützte es auf einen Grabstein und schrieb nieder, was ihm durch den Kopf geflogen war. Drüben auf der anderen Seite des Berges stand sein Landhaus mit einem mit ein paar hölzernen Säulen nach Art einer Kolonnade geschmückten Altan, hinter dem sein etwas finsternes Arbeitszimmer lag, in dem er seine Briefe schrieb und seine Ausgaben und Einnahmen gegeneinander aufrechnete und sich das Ersparte notierte.

Wirklich dichten konnte er am besten hier auf dem Friedhof, wo ihn nichts störte, nicht einmal ein Bauernbegräbnis, das hin und wieder dort stattfand. Denn bei solchem Anlaß pflegen die Menschen sich unter dem erhabenen Eindruck des Todes ruhig zu verhalten und still einmal nachzudenken. Seitdem er sein Zauberstück „Moisafurs Zauberfluch“ auf dem Friedhof in Meidling am Bache gedichtet hatte, war er darauf verfallen, in Gegenwart von Grabsteinen und von Toten seine Verse zu schmieden und seine Gestalten zu formen. Am Arbeitspult wurde er leicht unruhig und gedrückt. Die freie Natur um ihn herum beschwichtigte seine seltsam empfindlichen Nerven. Besonders der Ausblick in die geliebte, oft von ihm besungene Gebirgswelt von Gutenstein, die den Friedhof mit ihrem Felsenrahmen umgab, entrückte seinen schwermütigen Geist erst recht seinen Schranken und berauschte ihn schöner als der Heurige.

Hätt' ich auch tausendfünfhundert Millionen,
Möcht' ich doch außer den Bergen nicht wohnen.

238 . Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Seine Augen flogen dann über die grünen duftenden Matten zum Marienhilfer Berg hinauf, wo ihn die heilige Wallfahrtskirche wie der Glaube seiner Jugend grüßte, dem er treu geblieben war, und höher noch zu dem weißen Schneeberg, der ihm vertrauten Heimat des Alpenkönigs Astragalus und seiner beiden Alpengeister Vinarius und Alpanor. Wie ein Riese lehnte der Schneeberg mit weißem Haupt und eisbehangenem Bart gegen die saphirblaue Himmelwand. Das Rauschen der drei Bäche, die sich in Gutenstein vereinen, klang dem Dichter anregend wie die kaskadische Quelle, aus der sich Pegasus nährte, durch die Ohren. Es war, als ob die drei schäumenden Gießbäche, die so klar waren wie die Seele der wenigen Menschen, auf die man sich im Leben verlassen kann, jagend und stürzend und zischend immerzu ihre Namen klingelten: Längapießting, Kältegang, Steinapießting.

Raimund hatte sich den Friedhof, auf dem er zu dichten pflegte, in seiner Phantasie ganz merkwürdig aufgeteilt. Nicht nach dem Plan des Totengräbers etwa oder der Kirchenverwaltung, der in zweifacher Ausführung im Gemeinde- wie im Pfarrhaus auslag. Den hatte man nach Gesundheits- oder nach Vermögensrückichten aufgezeichnet oder unter anderen praktischen Erwägungen, die einen Dichter nicht zu kümmern brauchen. Er schritt im Geist zunächst in den Friedhof durch ein Portal hinein mit der blaß transparenten Aufschrift „Vergänglichkeit“, die kein anderer hier sah außer ihm. Dann betrat er den breiten „Weg des Alltäglichen“, wo, ohne daß er sie wahrnahm, zwischen

ernstwehenden Fichten auf kalten Sockeln Figuren in Lebensgröße unbeweglich standen, zu deren Füßen auf den Piedestalen Worte wie „Nüchternheit“, „Maßhalten“, „Biederkeit“, Gewöhnlichkeit“, „Regel“, „Trockenheit“ und andere mehr zu lesen waren. Erst hinten, wo der Friedhof abseits vom Eingang dichter und verlassen wurde, begann Raimunds eigentliches Reich. Es dehnte sich aus bis hinten in die Ecke, wo neben dem Schuppen zuweilen der Totengräber die welken Blumen und Kränze von den Gräbern zusammenkehrte und vergrub. Er war für Raimund von der Ferne anzusehen wie ein grauer Schatten, der auf einem dunklen Felsstück stand und Lorbeerkränze, Kronen, Myrthenkränze, Perlen, Schmuck und Geldsäcke wie Poesien, die auf einem Haufen lagen, langsam in das dunkelblaue Meer schaufelte, das magisch erleuchtet im Hintergrund wogt. Durch das Reich davor aber hatte sich seine Phantasie folgendermaßen eingespielt: Hier, um ein paar rührende winzige Kindergräber, war das Land der Jugend für ihn. Zwischen jenen kleinen Steinchen hüpfte sie wieder herein, im rosenroten Gräbchen mit weißschmirenen kurzen Beinkleidern, mit weißatlassener Weste mit silbernen Knöpfen und weißatlassenerm runden Hut mit einem Rosenband, wie einst die Krones im „Mädchen aus der Feentwelt“ oder der „Bauer als Millionär“ als Jugend auf die Bühne gesprungen war und ganz Wien entzückt hatte. Wie bald hatte sie Abschied genommen, die reizende leichtsinnige Schauspielerin, wie die schnell welkende Jugend selber:

„Brüderlein fein, Brüderlein fein,
 Mußt mir ja nicht böse sein!
 Scheint die Sonne noch so schön,
 Einmal muß sie untergehn!“

Raimund schaute auf ein Kindergräblein, auf dessen Stein mit goldenen, vom Regen und der Zeit halb abgewaschenen Lettern stand: „Franz Xaverl Sterneder, geboren am 1. Juni 1790, gestorben am 5. September 1791. Gott sei seiner Seele gnädig!“

Armer Franz Xaverl, bist am gleichen Tag wie ich geboren, aber du warst flüger als ich, hast das Präveniere gespielt. Ich saudummer Tropf plag' mich da noch immer über der Erde herum. Erst hab' ich's mit der Kunst-drechsleri versucht wie mein bettelarmer Vater selig. Hernach als Lehrling mit der Zuckerbäckerei und schließlich als Wanderschauspieler. Das ganze österreichische Landl durch, in Raab, Preßburg, Steinamanger, überall stand ich am Pranger. Auf die Letzt bin ich gar ein Dichter geworden.

Er wandte sein soundso oft überschminktes Gesicht vom Boden der Sonne zu und nickte mit seinen großen blauen durchseelten Augen zu einer Gruppe von Hyppressen herüber, die, sich gegenseitig vor der Witterung beschützend, in einer Ecke hoch aufgewachsen waren. „Das Land der Ideale“ hatte er jenen Winkel genannt, zu dem er nun seine Schritte lenkte. „Die Hoffnung“ stand dort in einem edlen Gewande auf einem goldenen Anker gestützt und „der Genius der Jugend mit

einer Lilienkrone auf dem Haupt" und „die Zufriedenheit" als schlichtes Bauernmädchen, modest gekleidet. Und die poetische Phantasie schwebte mit ausgebreiteten irisfarbigen Flügeln im rosigem Nebel auf die Genien nieder.

Dort glänzt das Land, die Zauberinsel, die Feenwelt, wohin er mit entfesselter Phantasie segelt, wenn es gilt, ein Originalzauberspiel oder ein romantisch komisches Märchen für seine geliebte Wiener Vaterstadt zu dichten. Wie im Walde die Pilze, so wachsen dort Postamente aus der Erde, auf denen silberne Waldhörner liegen, und schwarze Schärpen mit Zaubersprüchen und goldenen Stäbchen. Oder auch abgebrochene Säulen tauchen da aus der Vertiefung auf, auf denen ein kleiner Satyr mit Pferdefüßen sitzt, der sich auf einer schwarzen steinernen Tafel hinter unserm Rücken alle unsere Schwüre aufschreibt. Geister in Wolkenwagen fahren dort umher, Pferde bekommen Flügel und kutschieren in den Himmel hinein. Nachteulen mit glühenden Augen und Auerstiere und große Stieglitze als Klapperpostillione flattern durch die Lüfte. Dunkelblaue Luftballons mit zwei weißen Flügeln zu beiden Seiten gleiten vorbei. Oder Fallschirme kommen herab mit goldenen Körbchen für die Schönen dieses Landes. Chinesisch kann es da zugehen und ägyptisch und indisch. Und Palmenhaine wachsen dort so gut wie fürchterliche Fichtenwälder oder wie Feigenbäume, von deren Genuß einem die Nasen anschwellen wie Pflaumbirnen. Kleine Wasserfälle gibt es da, über denen sich die Worte befinden

„Quelle der Vergessenheit des Übels“ und Blumenberge und silberne Statuen und Rosenbrücken, und hohe Ruinen, um die ein Posthorn schallt, und verfallene gotische Kapellen und Zauberhallen, durch die bunter Rauch wallt oder die Mondfichel und die goldenen Sterne funkeln.

Aber eh Raimund in jenes von Zypressen umragte Lustreich gelangte, mußte er an einer Reihe von Gräbern vorüber, an denen er noch sein Privatgaudium und seine Ausheiterung zu haben schien. Denn er blieb gerne an ihnen stehen und unterhielt sich mit ihnen wie mit guten Freunderln. Es waren die früheren Gemeindevorstände von Gutenstein, die hier beisammen lagen. Ganz spaßige Namen hatte er denen gegeben, wie Bartholomäus Quecksilber und Gluthahn und Rappelkopf und Fortunatus Wurzel.

Ihr Fraßenschnaider, ihr verfluchten, habt mich schön beherrt mit euch, daß ich euch nun austragen muß, in meinen Stücken, ihr Malefizkerle. Ich habe euch alleweil so angeglockt, bis ihr in meinen Magen gerutscht seid, und ich euch von mir geben mußte auf irgendeine Weise. Ruht euch aus, ihr Mistviecher, von eurer Geldgier und Verdrehtheit, von eurer Gefräßigkeit und dito Geßpaßigkeit! Was! Wenn ich euch einen Gugelhupf brächte, und gar einen mit Weinbeerl drin, ihr tätet wieder herauskriechen aus euren Löchern! Bleibt ruhig liegen. Ihr seid mir neunmal lieber als die bösen Leute in Wien, die Theaterrezensenten, die sich giften, wenn einer wie ich volle Häuser macht mit seinen Stücken. Keiner hat den

Haß und den Neid, die beiden Milchbrüder, schlimmer kennengelernt als ich, dem man jede seiner sauer verdienten Kronen mißgönnt hat.

Er stierte auf einen Dornbusch, der auf einem der Gräber wuchs und sich in seinen weiten blauen Pilgermantel verfangen hatte. Leibhaftig sah er ihn aus den stacheligen Zweigen hervorstarren, den Neid, wie er ihn in dem „Mädchen aus der Geenwelt“ auf die Bretter gebracht hatte, römisch gekleidet und doch ganz gelb. Sein Kleid hat eine Bordüre von gestickten Schlangen, einen Turban mit Nattern umwunden. Er fuhr fröstelnd zusammen, als hätte ihn ein toller Hund angesprungen, vor denen er sein Leben lang in krankhafter Angst schwebte. Zitternd zog er seinen Mantel von den Dornen los. Aber, o ausgleichendes Schicksal, wuchs da nicht dicht neben dem Dornbusch ein voller Strauch von deutschem blauen Enzian zu seinen Füßen? Blau war seine Lieblingsfarbe. Auf sie waren alle treuen Gesellen gestimmt, die guten österreichischen Dienernaturen, die er geschaffen hatte: der Florian Waschblau wie der arme Steinbrecher Hans in „Moisafurs Zauberspruch“ wie der Simplizius Zitternadel in der „unheilbringenden Krone“. Und der Beste, der Valentin im „Verschwender“. Sie hatte er allesamt so innig lieb, daß er für die Benefizvorstellungen, die sie von Zeit zu Zeit in seinem Herzen abhielten, immer wieder eine Einladung in Knittelversen oder in Prosa hätte sprechen können. So wie er sie für sich oder für Kollegen häufig für die Vorstellung am anderen Abend im Theater

244 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

in der Leopoldstadt oder an der Wien aufgesagt hatte. Die Tränen schwammen ihm in den Augen, als er von dem Blumenweg zu der Trauerweide schaute, die dort über einer abgebrochenen Grabssäule rieselte. Er hatte den sanften Baum „Loni“ gekauft, nach der keuschen Freundin, mit der er nach seiner unglücklichen, bald gelösten Ehe mit einer schlechten Schauspielerin in einem süß-schmerzlichen Verhältnis zusammenlebte, ähnlich dem, das der ihm befreundete Grillparzer mit seiner ewigen Braut unterhielt. Auf das Spektakelstück jener Ehe war eine aufreibende, nie befriedigende Elegie mit diesem Bürgermädchen gefolgt, das nicht den Mut hatte, die Vorurteile ihres Standes zu überwinden und einen Schauspieler zu heiraten. Denn ein solch leichtsinniger Beruf galt der frischpolierten Bourgeoisie von 1830 noch fast als versemft.

Und er selbst, paßte er zum Ehemann? Er, der im Theater wegen eines falschen Stichworts, das man ihm brachte, Wutanfälle bekam, der wegen eines zu frühen Auftritts oder eines verkehrten Abganges schwindlig wurde vor Zorn? Ach, auf der Bühne des Lebens wurden die Stichworte überhaupt nicht gegeben, klappten die Auftritte und Abgänge niemals zusammen! Er hob seine betränkten Augen über die Weide weg in den Himmel, auf dessen Vergißmeinnichtblau ein paar weiße Wölkchen schwärmten. Dort oben lagen die romantischen Landschaften, in die er sich weggeträumt hatte von dem Theater dieser Erde mit seinen Intrigen und Eifersüchteleien und Schikanen. Mochten andere, handfestere Männer, wie der

junge Nestroy, von dessen „Lumpazivagabundus“ gerade ganz Wien wirbelte, sein Erbe antreten. Er hatte mit dem „Verschwender“ seine untwiderusslich letzte Abdankung gesprochen und sich mit dem Hobellied sein Totenlied gesungen:

Doch, sagt der Tod: Mein Valentin,
Mach' keine Umständ, geh!
Da leg' ich meinen Hobel hin
Und sag der Welt adje.

Über ihn konnte die Kurbine fallen. Die Wölkchen dort oben verwandelten sich in zwei prächtige Schimmel mit goldenen Zäumen, die ihn in den Dichterhimmel hinein-
führten, aus dem ihm seine Verse und Melodien wie Spielzeug aus dem Sack des heiligen Ruprecht zugefallen waren. „Und wenn ich auch sieben Bänke unter Schiller zu sitzen komme, wenn ich nur noch von meinem Pläzgerl aus ein Stück von seiner Stirn zu sehen kriege!“

Er stuzte plötzlich, aus solchen Träumen erwachend. Warum trugen ihn seine Füße stets, wenn er zu den Zypressen hinüberwandeln wollte, zu diesem Grab an der Seite des Friedhofs, wo in einer Ecke ein Selbstmörder begraben lag? Mochte er ahnen, daß er auch bald so enden sollte wie dieser, daß er sich eines Nachts in einem fremden Gasthaus mit seinem Reiserevolver, wie einst Kleist, in den Mund schießen würde, in den Mund, der Tausende von Menschen zum Lachen gebracht hatte, um dann, weil die Pulverladung nicht stark genug gewesen war, unter Qualen und Selbstvornürfen zu

enden? Er war zeitlebens ein trauriger Spaßmacher, ein Aschenmann. „Ob man anders mich als einsam sieht“, hieß eines seiner wenigen Gedichte, und an die „Dunkelheit“ hatte er seine ersten Verse gerichtet. Lange stand er an dem ungeschmückten Grab des armen Menschen, der ihm vorangegangen war. „Wo wird unsere Ruhe am sichersten sein?“ seufzte er hinunter. Und das Grab gab ihm leise zur Antwort:

Das sollst du schon wissen,

Das ist ja bekannt.

Am sichersten ruht sich's

Im Östreicher Land.

Und der Wind, der durch die Zypressen strich, hauchte ihm zu: Durch dieses enge und finstere Tor in der Erde mußt du gehen. Aber hernach wirst du auferstehen, schöner, reicher, phantastischer als dein Denkmal in Wien, in den Herzen aller guter Österreicher.

Solang die Wienerstadt

Noch ein Gedächtnis hat.

Solang ein Haus hier steht

Und noch ein Glockel kräht.

Solang's hier Menschen gibt,

Wirst du dort heiß geliebt.

Dein Ruhm bleibt allezeit

Bis diese Welt vergeht:

Kein Aschen.

Johann Nepomuk Nestroy

(1801—1862)

„Sitzt es! So mußt du es machen beim Anschminken! Erst schmierst du dein Sträßerl ein, daß das Jungfernleder geschmeidig wird! Mit Fett oder Hautcreme, sitzt es, so! Hernach fangst du erst richtig mit den Farben an. Ganz ungeniert übers ganze G'fries! Drent und drüben. Und dann wird's verrieben. Sei nicht grantig! Zuerst ist's einem leicht z'wider. Laß mich schon machen!“

Der muntere, bewegliche Mann, der diese Worte von sich gab, strich mit seinen starken langen Fingern die rote und hellrosa Schminke einer jungen Anfängerin durchs Gesicht. Zwischen Schauspielerinnen, die sich zur Bühne zurechtmachten, das weiche Klauschen ihrer Röcke in seinen Ohren, fühlte er sich am wohlsten. Die Kleine saß in ihrer Garderobe vor ihrem Spiegel und schien sich noch zu graulen vor der Prozedur, der sie sich zum erstenmal zu ihrem heutigen Debüt unterziehen sollte. Ohne sein Zureden wär' ihr sicher längst die Laune an der eignen Färberei vergangen. Aber er sprach wie ein Advokat weiter auf sie ein: „Mußt dich nicht schüchtern vor der Malerei, die dein liebes G'sichterl

248 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

so verunstalten tut! Ich kann mir denken, daß solch ein backstierliches Mädel wie du sich nur höchst ungern überleben mag. Aber was hilfts. Wer A gesagt hat, muß B sagen. Achtung! Generalprobe. Ich werd' dir meine neueste Strophe zu dem Couplet im „Zerrissenen“ vorsingen.“

Er stellte sich in Positur. Das heißt, er erhöhte seine lange, hagere Figur noch, indem er sich auf seine Behen hob. Dann krümmte er die linke Hand um den Hals einer Laute, die er sich vorstellte, und fingerte mit der Rechten an diesem Phantasieinstrument herum: „Pling! Pling! Plum! Plö—öm! Pling!“

Und nun begann er nach kurzem Räuspern in seinem tiefen Bass mit halber Stimme einzusetzen:

„Man geht zum Theater, weil man sonst zu nichts taugt,
Man spielt ja so leicht, wie man schnupft, wie man raucht,
So denkt man zu Anfang, dann sieht man erst ein,
Wie schnell manche Rollen zum Umbringen sein.“

Die Coubrett', sie war vierzig — es ist schon lang her —,
Muß küssen und hupfen, als ob's vierzehn erst wär'.

Heut' gilt es toternst sein und morgen vergnügt,

Und alleweil heißt's hier: „Wohl dem, der da lügt!“

Jüngst muß' ich ein Mönch sein — ja, denkt euch das nur!
:|: Sich so zu verstell'n, na, da g'hört was dazu. :|:“

Er hatte während des Gesangs seine komisch emporgeredte Figur langsam eingezogen und war zum Schluß vollkommen wie ein Taschenmesser zusammengeklappt, so daß er von dem hohen Kerl, der er zu

Anfang gewesen war, wirklich kaum mehr zu kennen war.

Die Kleine, die den possierlichen Mann doppelt sah, neben sich wie in ihrem Spiegel, mußte eine Weile laut lachen über seine Späße. Doch dann kam wieder das Lampenfieber über sie. Sie strich mit der Schminke, die sie über ihre noch ganz zarten Backen rieb, auch das lustige Gesichtchen wieder fort. Und die frühere Ängstlichkeit huschte wieder über die ersten dünnen Falten, die auf ihrer Stirne standen. Sie leise tröstend, fuhr er mit den Daumen seiner Hand über den weichen Flaum ihres Nackens, wie ein Maler wohl lieblosend einmal über ein noch frisches Bild hinstreift. „Mußt nicht wieder mußsen, liebes Lamperl! Weißt du, wie ich zuerst aufgetreten bin, war's mir auch so däßig zumute. Den ‚Carasto‘ mußst' ich singen. Und gleich am Kärntnertheater. Drunter tat ich's nicht. Stolz wie ein Spanier! sagt Goethe in seinem ‚Laokoön‘. Ich hatt' eine enderische Angst im Leibe. Ganz palatschet kam ich auf die Bühne heraus. Besonders vor den tiefen Tönen zitterte ich wie ein Gelatinepudding. Weißt du, vor denen, die da im Tert lauten: ‚Zur Liebe will ich dich nicht zwi:ngen, doch — doch geb' ich dir die Freiheit nicht.‘

Ein niedlicher Vers, nicht wahr? Meiner ersten Frau, der hat er so gut gefallen, daß sie, was man jetzt sagt, ein Abonnement drauf g'nommen hat. An meiner Liebe lag ihr nix. Aber an meiner Freiheit noch weniger. So bin ich schon seit mehr als zwanzig Jahren unverheiratet

250 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

verheiratet. Aber reden wir nicht mehr von Heirats-
sachen! Also, eine Angst hab' ich gehabt als ‚Carastro‘,
nicht zu beschreiben. Wenn sie mich nicht auf einem
Wagen herausgezogen hätten, ich glaub', ich ständ'
noch immer hinter den Kulissen und zählte an den
Schnallen meines Oberpriesterkittels ab: Soll ich? Soll
ich nicht?

Was stand aber auch für mich auf dem Spiele an jenem
ersten Abend, Mädels! Das mußt du wissen. ‚Mucki!‘
sagte mein Vater zu mir. ‚Mucki!‘ wiederholte er, was
er nur bei ganz schweren Situationen tat. ‚Wenn du
heut durchfällst, ist es aus mit der Theaterverplemperei.
Du nimmst dein juridisches Studium wieder auf. Und
über ein paar Jahr wirst du mein Kompagnon in der
Advokatur, sag' ich dir!‘ Dem Mann war's ernst
damit. Mit dem ganzen Leben war's ihm ernst.
Drum hat er sich auch erschossen, damals, als die
Selbstmordepidemie in Wien herrschte und sie sich alle
umbrachten, der Raimund und der Vater vom Grill-
parzer, wie es heißt.

Aber mich hat's nicht umgeworfen, mein erstes Auftreten.
Gelobt haben sie mich, die Herren Zeitungsschreiber. Und
ein Jahr drauf hatt' ich ein festes Engagement nach
Amsterdam in der Tasche mit so viel Magen, daß ich vor
lauter Göld Dummheiten machen konnt' und mich ver-
heiratet hab' mit meiner Bißgurn, meinem Malheur
éternell, wie mir einmal ein französischer Kollege seine
Ehehälfte vorgestellt hat.“

Die junge Schauspielerin, der er diese Enthüllungen ins Ohr flüsterte, lächelte ihn, um ihn über diese Nöte, die er in der großen Frauenlotterie gezogen hatte, zu trösten, aus dem Spiegel an. Sie ließ es geschehen, daß er jetzt statt des Daumens mit seinen gespitzten Lippen hinten über ihren Nacken fuhr und zurweilen ein paar Küsse auf ihn heftete. Von solch einem berühmten Manne durfte man sich das schon gefallen lassen. Sie hatte die Schminke abgepudert und strich nun behend mit dem Kohlenstift an ihren Augenbrauen herum. Da nahm er ihn aber schon wieder aus ihrer Hand und setzte sein Werk an ihr fort: „Laß mich schon weitermachen an dem Bild, das ich ang’fangen habe!“ redete er auf sie ein und sang dazwischen:

„Dies Bildnis ist bezaubernd schön,
Wie noch kein Auge je geseh’n.“

„Die Augen müssen hervortreten aus dem G’sichterl, du mein süßer, zarter Kinigelhas’ du! Wie im Leben auch. Sitzt du, ganz groß müssen sie ausschauen wie dem Goethe seine Guckerln. Drum reiß’ ich dir die Schatten darunter. Das wird das Schicksal später schon selber tun. Wenn sie dich erst raß gemacht haben, deine lieben g’spreizten Kollegen und Kolleginnen. Ich kenne die Spezi. Die Welt gibt ja ehnder keine Ruh’, bis sie zwei Rivalen aufrebellt und gegeneinander geheßt hat. So haben sie den Raimund mit mir damisch gemacht und ihm das ganze Dasein vermudelt, bis er den Hobel ausgeklopft und ihnen die Schatten ins Gesicht geblasen hat.

252 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Stitt! Bum! Legst dich um! Dabei hätten wir beide so gut nebeneinander Platz gehabt wie mein Freunderl, der Wenzel Scholz, und ich. Er spielt die Tölpel und ich die anderen Tölpel, und wir beide kommen so kommod dabei aus wie Rastor und Polykrates. Aber, das wär' ihnen zu schön gewesen, ein Raimund und ein Nestroy zusammen auf der Wiener Welt, den Saphiren und den anderen kritischen Edelsteinen, den Hopatatschigen, die allesamt sich für die Bedeutenden halten. Und ich wär' ihm kaum ins Gehege gekommen, dem Raimund. Er hat seine Nase immer an den Sternen gehabt, ich reiß' die meine an dem Rücken und den Schrüllen meiner Mitmenschen blank. Er dichtet' seine Zauberpossen alleweil im ersten Stock, und ich schreib' meine Menschenpossen zu ebener Erde. Doch sie mußten ihn giften mit meinem ersten großen Erfolg, mit meinem liederlichen Handwerksburschenfleeblatt, das mir Europa erobert hat. Ich entsinn' mich noch gut eines der Sprüche, die mir damals anonym ins Haus gesandt wurden, von irgend so einem Saphir oder Sautier. Spiß' die Ohren, Schneß! Mit so was wird man dich auch noch sekkieren, wenn du erst berühmt geworden bist.

„Wie? Der Raimund ist tot! Das ist ja zum Sterben. Was hat ihm denn g'fehlt? Und wer wird ihn beerben? Erschossen? Nein! Wirklich? — Aus Melancholie? Wie? Oder woran sonst? Was ist das für'n Vieh, Das ihn uns entrißten? Was sagen s': Ein Geist? Ein böser, gemeiner, das wundert mich meist!

Er hat sich doch gut mit den Geistern gestanden.

Nur mit dem nicht, bei dem nie ein Geist war vorhanden.

Wie heißt denn der Hundskerl, der ihn uns verdorben? —

Lumpazivagabundus! An dem ist er g'storben."

Nestron hatte der jungen Schauspielerin bei diesem letzten Wort des Schmähdichtes auf ihn, das er mit dem meckernden Ton eines alten Weibes vortrug, ein Aschenkreuzchen mit dem Kohlstift auf die Stirne gezeichnet. Sie erschrak zum Spas, als sie es sah: „Das wird doch keine böse Vorbedeutung haben?"

Da hatte er schon scheinbar dreimal drauf gespuckt: „Leu! Leu! Leu!" und es schnell wieder abgerieben: „Du hast recht, Mädel. Mit so was soll man keine Faren machen. Ich bin gut katholisch g'blieben, wenn ich auch keine Ligurianer leiden mag. Aber abergläubisch bin ich worden auf der Bühne, zum Fraiskriegen! Als ich noch so jung war und so hübsch wie du, ja lach' nit! ich war auch einmal ein verfluchter Kerl. Da mußst' ich einmal einen spielen in ‚Lebendig begraben!‘ So hieß der Schmarren. Weißt, was man so eine lebende Leiche nennt. Seitdem werd' ich immer ab und an von der Idee g'zwackt, man könnte mich scheintot in die Erde legen. Und nachts wach' ich oft auf vor dem G'stanz des Hammers, mit dem man meinen Sarg zunagelt!"

Er schnitt ein solch ernstes Gesicht bei diesen Worten, die von seiner beständigen Todesfurcht zeugten, daß die Kleine, deren Naslöcher er gerade noch mit ein wenig Rot auf-

254 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

frischte, ihn ganz mitleidig ansah. „Das is überhaupt fad, daß jedes Leben solch ein grausliches Unhängsel hat wie den Tod. Von mir aus könnt's ruhig ewig dauern, die Quantiverdrahdiverdepeſchung hier auf Erden! Ich komm' schon durch das maffaronische Latein, das die Menschen daherreden. ‚Weder Lorbeerbaum noch Bettelſtab!‘ heißt mein Wahlspruch. Warum soll ich etwas für die Unsterblichkeit tun, ja, hat sie denn etwas für mich getan? Ich gäb' meine g'spreiztesten Nekrologe dafür her, wenn ich Latz noch einmal so frisch und so sauber sein könnte wie du. Schau dich an, du Meisterbild!“

Er hatte Kohlstift, Hasenpfötchen, Schminkeſtange und anderes Verschönerungsgerät in den Kasten zurückgelegt und zeigte stolz der Kleinen im Spiegel, was er aus ihr gemacht hatte. Sie lehnte das Köpſchen an seinen Arm, schob es, ohne ihre Frisur zu beschädigen, ein paarmal hin und her: „Na! Was haſt du denn auf dem Herzen? Was schnurrt du denn wie ein Kaſer!“ fragte er gemächlich mitknurrend.

„Drüben auf dem Tiſch!“ Sie winkte mit den Augen dorthin: „Liegt mein Album! Wollen Sie, möchten Sie mir nicht ein wenig dahineinſchreiben, Meister!“

„Du, Krot, du!“ fuhr er auf. „Wenn du noch ein einziges Mal ‚Meister‘ zu mir ſagſt, ſo kriegſt du Fiſch' von mir. Meintſt du, ich wär' ſolch ein geſpandelter Kerl wie der Zukunſtsmuſikant, der Wagner, mit ſeinem Lohengelb, ſeinem Triſtanderl und Süßholde und ſeiner Sieges-

gageringfrivolologie? Aber recht hast du mit deiner Bitte! Nachdem ich mich in dein G'sichterl eingezeichnet hab', nacher muß ich's auch in dein Album! Nur! Was gibst du mir dafür?"

Er beugte sich zu ihrem Mund herab. „Aber! Das ist doch zu spät! Jetzt mit der Schminken!" wehrte sie ab.

„Im Gegenteil. Das ist g'rad' g'spässig. Sei nit abschmalzerisch! Maskiert sein ist am schönsten. Sein dämonisch! Der Traum ein Leben! dachte jemand auf den Trümmern von Karthago."

Er mochte beim vierten Kuß, dem nach Ansicht mancher Kenner wohlthuendsten, sein, als ihn wie die Luntichtgute in seinen Poffen eine scharfe Stimme aus dem Glur zur Besinnung rief. Mit jenem faunischen Grinsen, das ernste Männer wie Vischer und Holtei zeitlebens an ihm abstieß, fuhr er empor. Für einen Augenblick glich er ganz dem Teufel, der die Schönheit der Welt travestieren muß: „Aus ist's mit dem alten Mann mit der jungen Frau! Der Drache Hydrodrafofrokrödilus ist da. Wir sehen uns auf der Bühne wieder, G'spuß! Ich bring' dir dein Album mit. Der Zauberer Sulphurelektrimagnetisfosphoratus beschirme dich!" Solche Worte erledigte er mit seiner berühmten Zungenfertigkeit in einem Bruchteil von Sekunden. Er legte die Hand noch einmal segnend auf den Scheitel der niedlichen Debütantin und fauste hinaus. „Stoßan!" Damit stieß er draußen mit seiner langjährigen Freundin Marie Weiler zusammen, die bis zu seinem Tode peinlich sein Herz und sein Geld verwaltete.

256 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Sie setzte ihm nicht schlecht den Kopf zurecht mit seinem ewigen nach den Frauenzimmern Lippeln und Spernzeln. Dann aber half sie ihm in seiner Garderobe beim Anziehen des quadrillierten Hosenzeuges, das er in der eigenen Possenrolle trug, die er heute abend spielte. „Du könntest dich ruhig mehr rar machen und brauchtest deinen Namen nit auf jeden Wisch hinzuschmieren, den dir so ein schlampetes Ding hergibt!“ Sie sah, während sie ihn so koramisierte, auf das Album, das er noch in der Hand hielt.

„Geh, Mizzi!“ besänftigte er sie. „Wie soll sich einer rar machen, der inner den dreißig Abenden im Monat fünfunddreißigmal auftritt? Die Wohltätigkeitsvorstellungen nicht eingerechnet. Sei nit harb! Wir bleiben die Inseparabl's. Ich hab' dir ein Brustbukett bestellt zum Nachtmahl. Wirfst mir doch wegen meiner Extempores nit grantig sein wie mein Todfeind und Spezi, der Zensor? Oder wegen dem Poösiealbum hier! Du weißt, ich kann schlecht nein! sagen. Dafür bist du eigens von mir engagiert. Selbst dem Affenkomiker hab' ich eine Rull' auf den Steiß g'schrieb'n. Sei stad! Einen Jur woll'n wir uns machen nach der Vorstellung, wir zwei beide allani!“

Sie lächelte ihn an, um ihm vor dem Spielen die Stimmung nicht zu verderben, und schwenkte hinaus, indem sie ihre Sonnenkrinoline vor der engen Tür mit einem Gummistrick etwas an sich zog. Schnell funkte er die Feder ins Tintenfaß, das in seiner Garderobe stets für

etwaige Kolophoniumblitze seines Geistes bereit stand, und schrieb auf eine leere Albumseite:

„Wir plagen uns alle auf unsere Fassion:

Der eine manierlich und stets im bon ton

Schwärmt nur für die Ordnung, lebt stad und bequem,

Ist heiglich und schwört auf das Popsensystem.

Ein andrer, der lacht, wenn was Wildes g'schicht,

Und grinst, wenn es heißt: So was schickt sich doch nicht.

Die Welt, die geht fort, nimmst sie leicht oder schwer,

Soviel Leut' leb'n prächt, und man weiß nicht woher.

Und puzt du und malst du auch bildschön dich aus,

Das Schicksal, das setzt dir den Dachstuhl aufs Haus.

Wir lieben die Freiheit, und andre läßt's kalt,

Es ist alles ural, nur in andrer Gestalt.

Nur eins bleibt uns sicher, mir wackeln die Zähnd:

Eines Tags ist's vorüber, und die G'schicht' hat ein End.

J. Nestron, Dichter und Theaterdirektor.“

Das Klingelzeichen zum Auftreten erklang. Und im selben Augenblick in der Garderobe nebenan das Aufknallen einer Champagnerflasche. Nestron hastete an der Tür vorbei: „Ihr seid fidele Brüder! Champagnerisiert vor der Vorstellung schon! Gebt mir die Bouteille mit! Eine französische Unterlage ist mir das liebste für meine Spageten. Holt euch zwei neue! Auf meine Kosten. Hier habt ihr Laschi dafür!“

„Auftreten, Herr Direktor! Höchste Zeit!“ rief es von der Bühne.

„Nur keine Brisil! Es pressiert nicht. Zu drei Glaserl

258 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

langt's noch. Ich werd' mir den Magen nit anschoppen. So! Halt die Bouteille, bitte! Sei so gut, laß mich durchschlupfen! Heil'ger Nepomuk!" — er schlug das Kreuz über sich — „Schutzpatron, steh mir heunt wieder bei! Heraus mit mir!"

Und todsicher in seiner Rolle trat er vor die Rampe und vor sein geliebtes Publikum, zog sein zerrissenstes Gesicht auf und begann zu singen:

Ich hab' vierzehn Anzüge, teils licht und teils dunkel.

Ludwig Anzengruber

(1839—1889)

(Für Anton Bettelheim, der ihn geliebt hat)

„Hungern braucht der Mensch nit z' müssen! Das braucht er nit, braucht — er — nit!“ Die Stimme, die diese Worte seit einer halben Stunde wieder und wieder hervorröchelte, gehörte zu einer alten kranken Frau. Die lag von Schmerzen gekrümmt in einem Krankenbett in irgend-einem Wiener Hospital. Es ging gegen Morgen. Die wie ein Schlänglein zusammengerollte Wachsstockkerze auf dem Nachttisch streckte ihre brennende Zunge dem Lager zu. Sie beleuchtete matt das zerquälte abgemagerte Gesicht der armen Kranken, die weißen Rissen und das schwarze Täfelchen, das mit Kreide beschrieben über dem Kopfende des Bettes hing. Daneben saß, sich selber im Schatten, auf einem Stuhl ein Mann mit einem langen gewellten rötlichblonden Bart. Es war der Sohn der alten Kranken, ihr endlich in seinen dreißiger Jahren groß und berühmt gewordene Sohn, der es in ihren Augen schon längst gewesen war; es war Ludwig Anzengruber. Bereits die siebente Nacht hielt er Wache bei der in ihren Leiden wimmernden Mutter. Seine Frau hatte sich, ermattet von diesen ihr fremden Anstrengungen, längst auf

das eiserne Feldbett gelegt, das für den Wärter oder die Wärterin in einer Ecke des Zimmers stand, und schlief den ruhigen Schlaf des Egoisten. Angengruber saß da, mit der Geduld und der Liebe, die sich nicht erkaufen läßt, und beschaute mit seinen bergblauen Augen, vielleicht bald zum letzten Male, wie er sich sagen mußte, die Frau, durch die er seinen Einzug gehalten hatte, in diese narriſche Welt, die den meisten doch immer noch besser als der Selbstmord gefallen will. Hin und wieder strich er mit einem roten Bauerntaschentuch, daß ihm einmal sein Freund Rosegger zur Erinnerung an Graz und die Steiermark mitgegeben hatte, den Angstschweiß von der runzligen Stirn der Jammernden, die es sich mit dem Sterben viel saurer werden ließ als dereinst vor sechsunddreißig Jahren mit der Geburt ihres einzigen Sohnes. Oder er starrte, wenn sie angstvoll wie ein Tier im Schlachthaus aufstöhnte, hilfesuchend auf die Tafel, die mit lateinischen Wörtern und Lettern zu ihren Häupten war wie einst an dem größten Schmerzentag der Menschheit die Schrift über dem Kreuz von Golgatha. Warum hatte er nicht mehr von dieser fremden Sprache gelernt, dann hätte er sich vielleicht die Ursache ihres Todes deuten gekonnt, die dort zu lesen stand! Nur bis zur ersten Klasse der Oberrealschule auf der Landstraße hatte er es gebracht. Nicht weiter. Aber es war nicht eigene Schuld gewesen, die ihn seine Schulkarriere so früh abbrechen ließ. Er bewahrte noch in seiner Familienschublade neben den ungedruckten Manuskripten seines dichtenden Vaters die eigenen guten Zeug-

nisse als Ansporn für seine dereinstigen Söhne auf. Die arme Frau, die da ächzend vor ihm lag, hatte einfach nach dem frühen Tod des kränklichen Vaters auf die Dauer das Schulgeld nicht mehr aufbringen können für den Jungen und war gezwungen gewesen, ihn in eine Buchhandlung zu stecken, wie sie selbst aus einer Blumenmalerin eine Wäsche- und Schnittwaarenhändlerin hatte werden müssen. Da hatte er kein Latein mehr hinzugelehrt außer den Titeln der Schulbücher, die er nun als Lehrling an die reicheren Mitschüler verkaufen mußte, die keine Not so früh ins materielle Leben hinaustrieb. Und die kunstfertigen Hände der Frau, die jetzt auf der Bettdecke zitternd herumstrichen und ihre letzten Dornenstücke dorthin zeichneten, hatten sich nie mehr zu einem Blumenstück regen können.

„Hungern, bloß nicht mehr hungern“, lallte die Ärmste, um diese fixe Idee mit ihrem schwachgewordenen Geist wie in einem Drehbrett herumkreisend. Sie zog in ihren Fieberphantasien wieder, mit dem Sohn an ihrer Seite, von einer Theaterfchmiere zur anderen. Es hatte ihm ja keine Ruh gegeben als ehrfamer Buchhandlungsgehilfe. Er hatte zu dichten angefangen, ganz wie sein Vater, und hernach, da es nirg einbringen tat, leider auch geschauspielt. Und sie, die gute Frau, die keinem anderen seine Künstlerchaft vertwehren mochte, dem Jungen so wenig wie dem Alten, der Bogen auf Bogen mit Tragödien vollgeschrieben hatte, sie war mit ihm gewandert durch all die Hungerjahre hindurch. Als seine Hauswirtin. Wiewohl

es meist nicht viel anderes zu wirtschaften gab als Stücker drei Hemden zu waschen und Kartoffeln zu kochen, oder wenn es hoch kam, einmal Knödel mit Gurkensalat zu richten, wozu er natürlich gleich noch Gäste hinzubitten mußte. Durch Kroatien, Slavonien, durch Mähren und Ungarn war sie mit ihm gepilgert. Hatte ihm seine Rollen wie seine Röllchen memorieren helfen, die er mit einer dumpfen Grabesstimme hinlegte, vom „Wurm“ in „Kabale und Liebe“ bis zum „Viehändler aus Oberösterreich“ in irgendeiner Vorstadtposse. Und hatte ihn immer wieder zu trösten versucht über seine mimischen Mißerfolge. Es wollte und wollte ja nie werden mit seiner Schauspiellerei. Nur zum Statieren und Chorieren mochte man ihn verwenden, und er mußte schließlich froh sein, wenn er als Aushilfeschauspieler ab und zu noch auftreten konnte. Was für einen Hunger hatte die Alte und erst recht er selber in diesen seinen Entwicklungsjahren ausstehen müssen! Die Portionen eines Gargantua, die er sich jetzt, wo es ihm nach dem Pfarrer von Kirchfeld leidlich wohl erging, zuführen konnte, reichten nicht aus, das Loch auszustopfen, das damals in seinen Magen geraten war.

In der Erinnerung an jene ausgemergelten Tage zusammenschauernd, starrte der Dichter seinen Schatten an, der, als er sich bewegte, an die Wand gesprungen war und ihn von dort aus bedrückte. Wie die Gestalt des Bettlers Azur, die dem Verschwender, der vertieftesten Figur seines Theaterahnherrn Raimund, auf den Fersen folgt, so hatte ihn das Unglück begleitet, solange er als Schau-

spieler den Ruhm und — was man halt so nennt — die Unsterblichkeit zu erjagen hoffte. Leibhaftig wie in einem zweiten Gesicht sah er sich in seinem Schattenbild wieder vor sich. Genau so, wie er in seinen Wanderjahren in einen abgetragenen grauen Mantel eingehüllt, sich preussisch pünktlich auf den Proben eingefunden hatte. Denn wenn er zu spät erschienen wäre, so hätte man ihn sicher sofort ohne viel Umstände als leicht zu ersetzendes Mitglied entlassen. Geduldig hatte er als „L. Gruber“, wie sein Theatername in der Verkürzung lautete, zu einer Zeit, da man sich noch nicht die Mühe nahm, ihn mit vier Silben anzusprechen, auf sein Stichwort gewartet, um dann vor die Rampe herauszutreten und zwei Worte, oder wenn's was Größeres war, einen ganzen Satz dahergureden.

Er zog sich wieder in sich zusammen, um den Schatten an der Wand verschwinden zu machen. Die liebe Mutter! so etwa dachte er, die dort in den Wehen des Todes liegt, wie fest hatte sie selbst in der magersten Periode seines Schaffens an ihn geglaubt! An Stelle der Malerei hatten sich ihre fleißigen Hände mit dem Stricken angefreundet. In solcher Beschäftigung hatte sie alles, was er geschrieben und ihr vorgelesen hatte, in sich aufgenommen. Es könnte nicht so schwungvoll wie die Stücke ihres verstorbenen Gatten in ihre Ohren. Aber es hatte sie innerlich mehr beschäftigt, als jene verstiegenen Verse, die Sophonisbe, die Tochter Hasdrubals, oder das Orakel des Dionys von Syrakus oder Vaterland und Liebe in vene-

tianischer Verkleidung verherrlichten. . Denn der Sohn zu diesem hochtrabenden Vater bewegte sich in Gegenden, die ihr schon durch das tägliche Dasein geläufiger waren. Zwischen Glacéhandschuhen und Schurzfell war er zu Haus. Und wenn er einmal einen Ausflug machte, so ging's nicht weiter als bis in die Türkei, wo er einen Reformtürk in einer Faschingsposse herumtanzen ließ. Das war ihr vertraut wie die Lebensmittelpreise gewesen. Wenn er dann aufschaute nach dem letzten Wort, das er vorgelesen hatte, und langsam sagte: „Der Vorhang fällt“, und sie scherzhaft fragte: „Ein netter Schmarren, was, Mutter?“ dann hatte sie ihn mit den Augen, die nun brechen wollten, angestrahlt: „Großartig ist's! Wart' nur, Luß, dös gibt den Erfolg, den ganz großen, den Kassensußgeß! Sollst schauen!“

Immer wieder hatte sie das versichert nach jedem seiner vielen ungedruckten Opera, die er ihr als seinem einzigen Publikum vorgesetzt hatte. Auch nach dem Volksstück hatte sie es ihm beteuert, das er von dem Pfarrer Hell und dem lebfrischen Dirndel der Birkmeier Annerl und von dem Unbehausten in der Gemeinde, dem verstorben und verwilderten Wurzelsepp, gedichtet hatte. In zwei bis drei Monaten, zwischen den Dienststunden, die er als Hilfschauspieler a. D., nunmehriger Wiener Polizeischreiber, zu absolvieren hatte, war er damit fertig geworden.

„Sollst's schauen!“ hatte sie in ihrem unermüdlichen Glauben an ihn prophezeit. „Nun wird's hell um dich werden, Luß, wie um deinen Pfarrer. Dös Stück, dös wird

dir die Welt erobern wie dein Mutterherz. Darum reissen werden sich die Theater bei uns in Oesterreich wie im neuen Deutschland."

Und diesmal hatte sie recht behalten, die weisshaarige Frau. „Der Pfarrer von Kirchfeld“ hatte ihn im Nu zum beliebtesten Volksdichter gemacht und war ein Zugstück geworden, wie es sonst an der Wien nur die Singpossen seines Freundes Millöcker oder die Operetten von Strauß waren. Der Dichter beugte sich besorgt zu der Kranken hin, die seit einer Weile ganz still geworden war. Man hätte meinen können, daß sie eingeschlummert sei, wenn man nicht ihre unruhig flackernden Atemzüge vernommen hätte. Sie schien etwas mit sich zu denken. Und zwar so angespannt, daß man es fast laut hören konnte. Und plötzlich richtete sie sich im Bett hoch auf. Sie sah den Sohn neben sich angstvoll an und legte mit einemmal zärtlich ihren Arm um seinen Hals. Langsam beruhigte sie sich und wurde ganz klar: „Jetzt bist du doch heraus aus der Brisl? Für ewige Zeiten, Luß, gelt?“ fragte sie zaghaft. Dabei klang ihre Stimme schon ganz fern und unbetheiligt wie von einem anderen Stern an sein Ohr.

Er wurde fast ärgerlich über diese qualvollen Fragen. „Hat sie denn nichts wie nur die Misere von jener Zeit in ihrem Kopf behalten?“ dachte er im stillen und beschwichtigte sie laut: „Ja, ja doch, Mutter, gut geht mir's! Gut geht's uns allen von nun an! Aber es waren doch auch ganz spaßige Jahre, da wir mitsammen durch die

Welt reisten. Kennst du noch die Götterbrüder, meine schauspielenden Kollegen von damals? Schlaraffen nennen sie's heute. War das nicht eine famose Gesellschaft? Immer fiddöl ging's zu, mit und ohne Geld. „Momus“ hieß ich, der Gott der Tadelsucht, und du wurdest in den Aneipzeitungen als „Urania“ besungen. Einen gußeisernen Humor hat man g'habt, einen besseren oft als jetzt.“ Die Alte versuchte ihn anzulächeln. Aber es gelang ihr nicht mehr gut. So wenig wie sie die lustigen Stunden aus jener Zigeunerzeit zusammensinnen konnte. Sie streichelte dem Sohn nur durchs reiche, nach rückwärts wallende Haar und um ihm noch etwas Liebes zu sagen, flüsterte sie: „Schön war's, schön war's.“ Ihre Augen, die nichts Rechtes mehr fassen konnten, streiften dabei das matt erhellte Spitalzimmer, in dem sie lag. Jetzt mochten sie an der Bettstatt in der Stubenecke haftenbleiben, auf der die im Innersten ihr fremd gebliebene Frau des Sohnes schlummerte. „Jetzt brauchst mich gar nimmer, Luß,“ seufzte sie auf. Die Eifersucht auf die Frau, die ihr den Sohn genommen hatte, diese seelische Not vieler zärtlicher Mütter, stach ihr noch einmal durchs Herz. „Mög's gut gehen mit euch beiden!“ sagte sie nur und glaubte nicht daran. Das Enkelkind, das sie zur Versöhnung von der Schwiegertochter erwartet hatte, war vor wenigen Wochen tot zur Welt gekommen. Das war kein gutes Zeichen gewesen. Wie Sterbende zuweilen Künftiges vorausschauen können, sah sie plötzlich das böse Ende dieser Verbindung ihres Einzigen mit jenem verwohnten Spielzeug vor sich, das

ihn nach sechzehnähriger Ehe Knall und Fall mit ihren Kindern im Stich lassen sollte. Ihr Blick verschleierte sich unter den Tränen, die ihr über dies traurige Bild in die Augen quollen. Ganz erschöpft legte sie sich in ihre Kissen zurück, dem Sohn ihre heiße Hand lassend, die ihn so sanft, so liebevoll erzogen hatte. „Du hast mir viel Freud' gemacht,“ konnte die Gute noch flüstern, die das vierte Gebot sich im Sinn ihres Sohnes dahin ausgedeutet hatte: „Du sollst deine Kinder ehren.“ Dann aber begann ihr Geist wieder zu irrlichterieren. „Blumen, schöne Blumen“, lallte sie, und ihre Phantasie verknüpfte sie noch einmal mit ihrer anmutigen Jugendbeschäftigung.

Ernst wie Kronos saß Anzengruber neben ihr und nickte hin und wieder vor Müdigkeit ein. Wie eine rührende Kalendergeschichte von Mutter und Sohn, die er selbst geschrieben, wirkte dies Bild der beiden. Und hatte doch nichts Süßliches an sich. So wenig wie das edle herbe Herz des Dichters, der von allen Menschen die Trübsigen und „Reschen“ am liebsten hatte und das Sentimentale nicht ausstehen konnte. Hatte er es doch selbst vorhin nicht über die Lippen gebracht, der Mutter zu sagen, was ihm die Seele preßte, das unaussprechbare Gefühl all des Dankes und der Liebe, die er für sie empfand. „Es häß' nach Theater geschmeckt,“ knurrte er sich und seinem Gewissenwurm zu und wog stumm die dünne Hand der Mutter in der seinen. Der Sinn für Pathetik ging ihm völlig ab. Er war ein Bauernmaler, und zwar einer von der Sorte, wie es zur gleichen Zeit in Oberbayern Meister

268 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Leibl war. Obwohl er sich mit Leib und Seele als Großstädter fühlte und nicht einmal die Ferien im Jahr fern von seinem Wien verbringen mochte, nahm er sich in seiner Kunst am liebsten einfache natürliche und von der Kultur noch nicht verrenkte Landmenschen vor, die mit geschwollen daherredeten. Doch hütete er sich Engel oder geleckte Genreföpfe, wie Defregger es oft genug getan, aus seinen Bauern zu machen. Er sparte nicht die düsteren Farben aus, die in den Menschen wie im Leben lagen, und die er, wie die Mutter neben ihm, nur zu sehr kennengelernt hatte.

Die Zeit war ernster, nüchterner geworden, und die Menschen waren's mit ihr. Sein Vater selig hatte als Grillparzernachfahre noch die halbe Weltgeschichte auf Jamben gezogen. Ihm wollte kein Versstück mehr recht glücken. Als Jüngling hatte er einen Gedichtband „Chaos“ herausgeschleudert. Nun hatte er sich das Reimen mehr und mehr abgewöhnt. Immer farbloser war auch das Wienerische Theaterleben geworden. Wie prächtig wie bunt hatte es zur Zeit des Barock ausgesehen, als Flug- und Wolkenmaschinen oder Feuerwerk über den Theaterhimmel und feierliche Aufzüge oder Land- und Seeschlachten über die Bühne dahinzogen! Wie lustig und ausgelassen war man gewesen, als Josef Anton Stranitzki den Hanswurst auf die Bretter springen ließ und ein Hafner seine Lokalspässe in den Stegreimkomödien extemporierte! Wie phantastisch und schwärmerisch hatten Raimunds Zauberspiele gesunkelt. Ja, wieviel Juch und Allotria war noch in

Nestroys Poffen und Parodien auf der Bühne gemacht worden!

Nun mußte es ganz einfach zugehen im Theater, ganz folgerichtig und beileibe nicht außergewöhnlich und nicht anders wie im Leben. „Naturalistisch“, sagten die Vite-rateln in Paris und Berlin dafür, wo man die Kunst nach einem Programm fabriziert. Nicht einmal Couplets und Duette, wie sie mit einem Ritornell in die alten Poffen purzelten, waren mehr beliebt. Allenfalls ein Ständlied, Jodler und Schnadahüpfel oder ein kurzes Chorlied ließ man sich altklug lächelnd gefallen. Sonst paßten nur noch in der Sprache des Alltags gehaltene Theaterstücke in die realistische Gegenwart. Und bald wird's auch die nicht mehr geben. Sie würden aussterben wie das Volk selber. Und nur mehr Zeitungen wären auf der Welt.

„Rein unnötig bin ich als Volksdichter in dieser Gegenwart geworden.“ Dieser Seufzer, der ihn fortan sein Leben lang begleiten sollte, das er niemals ganz an seiner Kunst hängen durfte, das er mit allerhand Dreckzeug wie mit Redaktionsarbeiten für Witz- und Familienblätter ver-läppern mußte, dieser Seufzer stieg zum erstenmal in jener Nacht am Krankenbett seiner Mutter auf. Es schien ihm, wie er da gleich Volker, dem Fiedler, wachend, neben der sterbenden Greisin saß, als hielt er in ihrer welken Hand die verfallene österreichische Volkskunst fest und zugleich den Rest der Theaterkultur, der ehemals über seinem Wien wie über keiner anderen deutschen Stadt geschimmert hatte. Aber mit einem grimmigen Lächeln sah

270 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

er jedem Tod tapfer ins schwarze Auge. Es war ein Lächeln, gemischt aus dem Troß und der Bejahung, mit der sein Dorfphilosoph, sein Steinklopferhanns sein: „Es kann dir nix g'scheh'n!“ jubelnd in die Welt hineinhämmert.

Damit schloß er neben der Sterbenden ein und vereinigte seine kräftigen Atemzüge mit ihren schwachen. Langsam lösten sich ihre beiden Hände auseinander. Was ist Sterben? Andere werden nach uns kommen. Einer muß der vorläufig letzte sein.

VII. Auswärtige Theaterindrücke

Französische Schauspielkunst

Brief eines deutschen Hoffchauspielers aus Paris an
seinen Kollegen in Schwerin

Mein lieber Woldemar! Unsere kollegialen Grüße zuvor! Ich habe die Zeit, die mir unser alter Herr zur Regelung der Erbschaftsangelegenheiten meiner Pariser Tante ohne Sagenabzug bewilligt hatte — die gute Selige hat übrigens nach französischer Art wacker viel gespart —, nebenbei noch nutzbar angelegt. „In welchen Wertpapieren?“ fragt Ihr, alter Schlaraffe, mit Lächeln den neuen sanft Begüterten.

So hört denn, mein Lieber: Ich bin fast alle Abende meinem Schmerze zum Trost und meinen schwarzen Kleidern zuliebe hier in Paris ins Theater gegangen. Denn diese feierliche ernste Farbe verlangt man hierzulande streng von jedem männlichen Theaterbesucher.

Ich kann Euch nicht schildern, wie bestremdend für mich zunächst dies alles wirkte: die stets festliche Kleidung, der späte Anfang und das späte Ende. Aber zumal diese letzteren Dinge haben doch ihre sehr guten Seiten. Ich habe hier an einem Abend mehr Männer im Theater gesehen, als

bei uns in unserer kleinen Residenz in einem ganzen Jahr vor der Bühne gegessen haben. Man will eben hier, daß auch Männer, Geschäftsmenschen ins Schauspiel gehen können. Darum beginnt man erst um neun. Und das, lieber Kollege, hat etwas Ernstes an sich und etwas Richtiges. Denn die ewigen Backfischbriefe bekommt man mit den Jahren satt.

Bei „satt“ fällt mir ein, daß keiner im französischen Theater auch mehr zwischendurch oder nachher noch hungrig zu sein braucht, denn er hat ja schon gespeist. Bei uns wird es dadurch, daß man hinterdrein noch irgend etwas Heißes oder Kaltes verschlingen muß, eben so spät und nur nicht so beförmlich wie in Paris. „Aber dieses sind nur Magenfragen, lieber Ferdinand!“ höre ich Euch da zwischenwerfen. Wiewohl von dem Magen, möchte ich replizieren, vieles abhängt, wie schon der alte Menenius Agrippa im „Coriolan“, eine meiner besten Rollen bekanntermaßen, dies den Römern fein bewiesen hat.

Aber ich will Euch nunmehr etwas von dem Theaterspielen der Franzosen selber erzählen, alter Prachtkerl. Und da ist zunächst ein Irrtum von mir und vielen, die ohne persönliche Bekanntschaft mit dem hiesigen Theater so ins Blaue darüber reden, zu berichtigen. Das erste nämlich, was Euch ein jeder sagt, wenn er von der französischen Schauspielkunst zu orakeln anfängt, ist dies, daß er mit Verachtung ausruft: „Pah!“ — oder auch ohne: „Pah!“ — „Diese Leute machen ja nur Theater!“ Das tun sie nun allerdings, aber doch ganz und gar nicht in

dem verächtlichen Sinne, in dem das obige Urtheil es meint. Denn — und nun muß ich ein großes Geständnis machen! — ich habe hier auf keiner Bühne an keinem Abend keinen oder keine unserer gallischen Kollegen gesehen, die nicht mit einer gewissen heiligen Andacht ihrem Beruf oblagen. Ich kann es nicht anders ausdrücken, und Ihr mögt mich vierteilen, wenn ich wiederkomme, aber im allgemeinen und im besonderen sind die Schauspieler hier viel mehr bei der Sache als unsereins. Sie spielen Euch die kleinste Rolle mit einer Gewissenhaftigkeit vor, als sei es der „Romeo“ auf Engagement.

Daß einer einmal aus der Rolle fiele oder gar über sie lachte und Schindluder mit ihr trieb, ist so undenkbar hier, wie daß einer auf den Boulevards schrie: „Vive la Prusse!“ Entsinnt Ihr Euch noch der maßlosen Wut des seligen Mitterwurzer, eines unserer Größten, als die Anfängerin bei uns, die Sentimentale, die jetzt in Allenstein Souffleuse ist, ins Lachen kam in ihrer Sterbeszene. Wie er da in blauen Zorn geriet, den Tisch zertrümmerte, den Stuhl zertrat, sein Gastspiel absagte und immerzu in wahnsinnigem Schmerz herumschrie: „Bin ich ein Aff! Bin ich denn ein Aff!“

Seht Ihr, an den königlichen Ernst dieses seltenen Schauspielers, der manchmal krank und oft verstimmt, aber stets innerlich bei der Sache war, habe ich hier in den Pariser Theatern immer denken müssen. Und ob Ihr mich tausendmal an den anderen großen Künstler und Kollegen, an Joseph Rainz erinnert, der uns allesamt zum Lachen reizte

274 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

beim Spielen und mir, ehe er die sterbenden Augen auf der Bühne zuschlug, noch zwischen seinem Monolog zuraunte: „Du Nas!“ — wir hatten uns am Abend vorher beim Intendanten-Couper angefreundet! — „wenn du mit mir spielst, zieh dir wenigstens einen reinen Kragen an!“

Wem unser Beruf nicht heilig ist, wer sich lächerlich findet, wenn er spielt, oder wer sich vor den andern schämt, wenn er, berlinisch gesprochen, zum soundsovielten Male „die Gemütskiste aufzieht“, der mag alles andere werden, nur kein Schauspieler! Ich muß ordentlich lachen, daß ich diese Selbstverständlichkeiten hier noch um einen Ton zu laut und zu ernst von mir gebe. Ich glaube, wenn in Paris dies einer öffentlich äußerte, man würde in der Genossenschaft einen Antrag auf seine Entmündigung einbringen, weil er Plattheiten geredet hätte. Bei uns — der Teufel und alle Couffleusen sind meine Zeugen! — wird dieses erste Erfordernis jeder Schauspielkunst immer wieder zu sagen peinlich und nötig.

Dabei müssen die Pariser Darsteller viel mehr als unsereins „Serien spielen“, denn man probiert hier kein Stück, von dem man weniger als fünfundzwanzig volle Rassen erwartet. Sie hätten also weit mehr Grund, die Sache und ihre Rolle komisch zu finden. Aber sie tun's nicht, weiß der Teufel, sie tun's nicht, lieber Kollege! Sie kommen alle Abende heraus wie mit neuer Elektrizität gefüllt und knattern dann auseinander los. Es ist mir dabei aufgefallen, daß sie viel mehr zittern als wir, daß sie stets

in Vibration sind, solange sie auf der Bühne stehen. Es ist nicht wahr, daß sie ins Publikum hineinspielen, es ist nicht wahr, und ob es in hundert Zeitungen oder Büchern steht. Selbst wenn sie dicht vor der Rampe sind oder sitzen, starren und sprechen sie doch nicht in die Leute vor sich, sondern ins Leere, ins Nichts, in die Gegend, wo Molière jetzt sich aufhält und ihnen zuhört.

Aus dieser fernen, hinterirdischen Gegend holen sie auch ihre Gesten her, die das Gewagteste und Geschickteste sind, was an ihrer Kunst ist und zu lernen ist. Darum ist ihnen auch der Naturalismus, der Krebs für jede Kunst, niemals so gefährlich geworden wie uns deutschen Darstellern, die wir unseren Körper, unser Instrument, nach der Partitur des täglichen Lebens spielen lassen. Aber die Gebärden des realen Lebens um uns sind so klein, daß man hinter der dritten Parquetreihe nicht mehr damit aufpassen und wirken kann. Ihr lächelt überlegen, lieber Kollege und Schachbruder, über die Pfeile, die ich den sogenannten „lebensechten“ Schauspielern in die Hälse und die Hände schieße. Haben wir mißachteten Hoflogenspieler doch oft über die berühmten Gäste gelächelt, die im Rausch rülpsen, daß man fast mit anfang, und in Liebeszenen stottern, daß man ordentlich mit ihnen rot wurde, und die dann im Triumph beim Abschminken sagten: „Seht ihr, so ist das Leben!“

Ach, das war es durchaus nicht, was das Publikum an ihren Leistungen packte, dieses Echte, dieses Minuziöse. Es war selbst in den grauesten Tagen des Naturalismus

276 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

immer das Schauspielerische, was von der Bühne zündend herübersprang, das Aufgetragene, das Pastöse. Dies alles zusammen, was von einem Trunkenbold, einem Herrschsüchtigen, einer Hysterischen zu sagen ist, du bist und bleibst nur ein Mimunculus, wenn du nicht von innen heraus an die Sache konnigst!

„In die Tiefe mußt du steigen,
Soll sich dir das Wesen zeigen“,

sagt Konfuzius-Schiller, der französisch viel vom Theater verstand.

Seht Ihr, alter Freund und Kupferstecher und Menschenbildner, das wissen die französischen Schauspieler im allgemeinen, die sonst oft so dumm wie Bohnenstroh sind und so ungebildet wie Texasindianer. Sie haben den Kniff weg, das große Geheimnis unserer Kunst, das man nicht zu Gais, noch in Eleusis, noch in einer sonstigen modernen Theaterchule lernt. Hier in Paris kann man es greifen, das edle Betäubtsein, so man Schauspielkunst heißt. Ich wünschte, Ihr könntet es mit ansehen und anhören, wie sie die Pausen behandeln, die ihnen zustehen. Sie hauchen sie voll mit sich und ihrer Rolle, sie blasen sie gleichsam auf, bis sie plazen: „Knall!“, und der Effekt dem Publikum im Herzen sitzt. Oder sie ziehen sich in ihnen zusammen wie angestochene Gummi-Männchen und fallen nach ihnen um wie ein Klumpen Kautschuk. Sie halten sie keine Sekunde zu kurz, aber auch keine liebste Sekunde zu lang, und niemals lassen sie eine Pause leer und ungefüllt, eingedenk des obersten Lehrsatzes unseres

heiligen Garrick an seine Schüler: „Lerne spielen, ohne das Maul aufzutun!“

Wir in allem bescheidenen Deutschen fürchten uns so lange auf der Bühne zu viel zu geben, bis wir gar nichts mehr geben und kein Opernglas noch etwas an uns entdeckt. „Ich bin doch kein Hampelmann!“ — hinter diesem Satze versteckt sich bei uns die Temperamentlosigkeit, das einzige Laster, das bekanntlich ein Schauspieler nicht haben darf. Alle anderen seien ihm verstattet! Aber wer wünscht sich nicht als König Egel Arme bis in den Himmel so lang, und als Franz Moor ein Gesicht, vor dem die Hunde scheuen, und als Gretchen Augen wie ein Karrenrad, und als Lady Macbeth Hände, deren ganze Klaviatur man sehen könnte! Ihr lächelt über die französische Ganfarnade, die ich da anstimme, und klopf mir mit der berühmten „Bescheidenheit der Natur“ auf den großen Mund, nicht wahr?

Aber damit widerlegt Ihr, wackerer Schlaraffe, nebst Shakespeare mich nicht, wenigstens nicht, solange ich in Paris bin. Wir machen Kunst, was geht uns die Natur an! Die ist draußen, là-bas, auf dem Meere, der Heide, den Bergen und ist oft — die Seine, die uns neulich fast gleich einer Sintflut verschlungen hätte, sei mein Zeuge! — höllisch unbescheiden. Wir wissen hier, wir Pluralis collegialitatis, daß es für den Schauspieler nur ein Gebot gibt statt aller zehn, die er in seinen Rollen allabendlich ganz oder teilweise übertreten muß, das heißt: „Du sollst auf deine Zuschauer wirken!“ Wirken mit der Er-

zählung vom Jammer der Hekuba oder dem Singen eines Gassenhauers oder dem Überreichen eines Briefes, gleichviel womit, das tut hier ein jeder, indem er sich spielen läßt und, ohne über die Rampe zu gloßen, stets an seine Rolle denkt und so seine Aufgabe erfüllend Proportion zum Publikum bekommt. Darum gibt es in Frankreich mehr gute Schauspieler als bei uns, es ist so, hängt mich — aber es ist so.

„Ja,“ höre ich Euch, biedere Eiche, wie vor einem feinen Schachzug brummen, „weil wir Deutschen überhaupt kein Volk von Schauspielern sind.“ Aber um unserer dramatischen Dichter willen, wir müssen es doch werden, bei Hebbel und allen Kommenden! Ich weiß, wir sind ein bewegungscheues Volk, und schon Michelangelo — ich habe das aus einem Kolleg über Kunstgeschichte, das ich aus Langerweile wohl an probefreien Vormittagen daheim besuchte — nannte unseres Dürer Hauptwerk: „Von menschlicher Proportion“ einen schwachen Schmarren, weil kein Wort in ihm von den „Atti e gesti“ des Menschen drin stehe. Und die Geste sei doch „das mächtigste Ausdrucksmittel des Menschen“. Und wie wollt ihr vollends von der Bühne herab wirken, wenn ihr gebärdanarm da steht, als seien euch die Gliedmaßen am Körper festgefroren, ihr lieben teutschen Schauspieler? Studiert mit den Kontrapost bei jedem menschlichen Affekt, und wahrlich, ich sage euch, wer nicht sinngemäß zappeln lernt, der mag weiter „Rhabarber, Rhabarber!“ machen, aber nie seine Hände und Arme und Beine dem großen Kunstwerk leihen.

Dies können wir von den Franzosen lernen, die ihrer gottsjämmerlichen heutigen dramatischen Kunst zum Troß noch gute Schauspieler sind und haben, die ihren Schwindel ehrlich betreiben. Ihre Theater sind unsauber, zugegeben, sind im höchsten Maße feuergefährlich, zugegeben, ihre Dekorationen sind altmodisch, alles zugegeben! Aber der Kontakt ist da, der große Kontakt zwischen Kunst und Leben, die bei uns getrennt wie ein kleines und ein großes Rad nebeneinander laufen. Man merkt das hier im Theater wie auf der Straße. Darum auch der Ernst, mit dem unsere Kollegen hier ihrem Gewerbe nachgehen, weil sie fühlen, wie ernst es ihrem Volke im Grunde mit dem Theaterspielen ist. Was aber liegt unserem Volke eigentlich an seiner Bühne und seiner Bühnenkunst? Dem denket nach wie Euer als ein anderer von Paris heimkehrender Kollege

Ferdinand!

Die Russen als Darsteller

Ich muß vorausschicken, daß ich das unter dem Namen Stanislawski als ihres Hauptspielleiters reisende Moskauer Künstlertheater niemals während ihrer gefeierten Rundreise durch Deutschland gesehen habe, daß ich weder das historische Zarenstück des älteren Grafen Alexei Tolstoi noch die vielbesprochene Aufführung des „Nachtasyl“ von diesen Künstlern kenne. Das einzige, was mir durch sie beschert worden ist, waren ein paar Einaakter von Turgeniew, deren Titel ich nicht einmal behalten habe. In Moskau ist das gewesen, in ihrem eigenen Theater. Im Winter vor dem Kriege. Ich verstand kaum drei Worte Russisch. Aber ich hatte einen guten Mentor neben mir sitzen, in der Person des alten Gustav Loewenthal, eines Deutschen, der seit Jahrzehnten in Rußland lebte. Man hatte mir eine Empfehlung an ihn mitgegeben. Es war der beste israelitische Lutheraner, der mir zeitlebens vorgekommen ist. Ein braver Mann. Aus dem Fleisch und Geist, aus dem Lessings „Nathan“ gemacht ist. Als der Krieg ausbrach und er sein ihm teures Moskau vorsichtig wie einer, der die schlechte Witterung zur rechten Zeit vorher in den Knochen spürt, mit dem letzten Zug verließ, da fiel er trotz seines hohen Alters nicht etwa seinem Sohn zur Last, der als Lehrer in Deutsch-

land saß. Er zog mit seiner Frau, die ihm treu wie Ruth anhing, in ein kleines ostpreussisches Nest, wo ein großes russisches Gefangenenerlager errichtet worden war, und suchte und fand für sich und sein Weib seinen Lebensunterhalt als Dolmetsch, bis ihn der Tod von dieser miserabel gewordenen Erde herunterholte. Selbständig bis ans Ende, hat er sich sicherlich gefreut, auf diese Weise sich durch die Kenntniss der von ihm heißgeliebten und vorzüglich gebrauchten russischen Sprache ernähren zu können, nachdem er seine Wohnung und sein Vermögen im Schoß von Mütterchen Rußland im Stich lassen mußte. Armer alter Gustav Loewenthal, Chaubinisten würden sich vielleicht nicht entblöden, dich als deutschen Spion zu bezeichnen, als einen von der niederträchtigen Sorte, die das heilige Rußland verkauft, verraten und zugrunde gerichtet haben sollen! Dich todanständigen, gutmütigen Mann, der du kaum Artillerie von Infanterie zu unterscheiden wußtest und von dem russischen Volk, allen Pogroms zum Troß, stets mit Andacht redetest.

An jenem Abend, im Moskauer Künstlertheater, erschien ich, meiner verfluchten Gewohnheit gemäß, ein wenig zu spät. Nachdem mich mein alter Loewenthal deshalb so laut und heftig, wie es ihm bei der bereits begonnenen Vorstellung möglich war, ausgezankt hatte, gab er mit gedämpftem Groll meinen Dragoman ab und übersehte mir die Vorgänge auf der Bühne so schnell wie es ging in die uns gemeinsame Sprache. Freilich war es bald nicht mehr nötig. Denn die Darsteller vor mir auf der

Bühne spielten so ausgezeichnet, daß ich der Erklärungen und Randbemerkungen meines guten Nachbarn kaum noch bedurfte, um sie leidlich zu verstehen.

Ich muß bei dieser Gelegenheit bekennen, daß ich von Jugend auf, wie Bismarck, russophil gesinnt bin. Das uferlose, ungehemmte und freie Wesen dieses Volkes hat mir von jeher wohlgefallen. Die unvermittelten Gegensätze in der Seele des Russen, die wir auch in seiner Geschichte wiederfinden, haben wie seltsame Landschaften ihren eigenen Reiz für mich gehabt. Sein Rauschbedürfnis und sein Spieltrieb, wie er sich noch in seinen Tänzen ausdrückt, sind mir in gleicher Weise fesselnd und verwandt. Und ich glaube auch, daß unser deutsches Volk in seiner Tiefe das einzige ist, das Rußland begreifen kann. Wo man liebt, wird man empfindlich. Daher können mich die gelegentlichen deutsch-feindlichen Äußerungen russischer Schriftsteller mehr ärgern als die tadelnden Aussprüche unserer westlichen Nachbarn, zumal jene meist noch aus einer schärferen Beobachtung herrühren als die der Romanen. Denn der Russe ist, wie uns auch seine Literatur zeigt, ein großer Realist. Die Romantik hat er meist mit einiger Geringschätzung, seinem slawischen Anhängsel, den Polen, überlassen. Herabsetzende Ausfälle gegen die Deutschen finden wir zu unserem Kummer selbst bei dem Menschenfreund und Urchristen Tolstoi, während wir, außer bei Kant, der sie freilich aus nächster Nachbarschaft kannte, selten Verächtliches gegen die Russen bei unseren Dichtern und Philosophen gesagt hören.

Wodurch haben die Russen nun auch als Schauspieler an jenem Abend, da ich sie im Moskauer Künstlertheater gesehen habe, wie auch jedesmal später, wo ich ihnen auf der Bühne begegnet bin, eine solch starke Anziehung auf mich gehabt? Etwa durch ihre naturalistische Darstellungsweise? Sie würde mich im Gegenteil von Grund auf abgestoßen haben. Sie sind auch gar keine Naturalisten als Schauspieler in unserem deutschen, durch Otto Brahm ausgebildeten Sinn. Ich hätte sein Gesicht schauen mögen, als er zuerst ihre Art zu spielen wahrnahm. Die Russen sind nämlich derart stark im Auftragen ihrer Farben, daß man ihre Darstellung von uns häufig träumenden Deutschen aus betrachtet, vielfach geradezu übertrieben nennen könnte. Sie zerkauen und zergliedern nicht nach der Weise mancher von unseren Mimen bewußt ihre Rolle. Sie spielen sie meist unbewußt. Oder noch besser ausgesprochen, sie lassen sich von ihrer Rolle spielen. Sie sind so vollkommen im Bilde, daß sie niemals aus dem Rahmen fallen. Sie haben, wenn sie schauspielern, jene Beseffenheit und göttliche Entrücktheit von ihrem gewöhnlichen Dasein, die mit als das A und O der Darstellungskunst erscheint. Ich entsinne mich noch ganz genau zweier Beispiele hierfür, die ich kurz erzählen will. Einer der Moskauer Darsteller hatte einen Diener zu spielen, einen dumm-pfiffigen Diener bei einer Herrschaft auf dem Lande. Eine kleine, meist stumme Rolle. Das war nun ungeheuer anziehend zu sehen, was er aus dieser Drecksrolle, die ein landläufiger Schauspieler bei uns sich

284 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

kaum angesehen hätte, zu machen mußte. Schon wie er der Herrschaft entgegenlief und dann den einfahrenden Wagen mit freudigen Lauten hinter der Szene immer näher und näher kommend begleitete, war verblüffend anzuhören wie anzuschauen. Wie ein treuer Hund umsprang er, ohne etwas zu sagen, mit unartikulierten Lauten die heimgekehrte Herrschaft. Halb gutmütig, halb neugierig musterte er ihr fremdes Aussehen und Benehmen und war in ständiger Bewegung wie ein Eichkätzchen in seiner Lauftrommel. Der russische Schauspieler fürchtet sich nicht, das Spiel desjenigen, der mit ihm in einer größeren Rolle auf der Bühne steht durch sein gutes Spiel zu stören, wie dies törichterweise manche deutsche Mimen tun. Er denkt auch in diesem Punkt demokratischer, wie denn die Verfassung des Moskauer Künstlertheaters gleichfalls auf der Gleichstellung ihrer Mitglieder beruhte. Der Diener tritt nicht etwa, wie leider so oft, auf unseren Bühnen achtungsvoll zurück, wenn sein Herr erscheint und erstirbt in stummer Demut vor dessen Spiel. Er spielt mit, auch wenn er zu schweigen und sich zu neigen hat, weil er weiß, daß er mit jeder Verbeugung und jedem Kragfuß, den er macht, sich und seinen Herrn charakterisieren kann. Man meint oft, unsere landläufigen Darsteller denken oder schlafen auf der Bühne. Etwas anderes scheinen sie nicht zu können; das ist eben jenes dritte, das naive spielfreudige Hingeben an die Rolle, die sie zu leben haben und aus der sie, wie Herr Mikrokosmos, eine Welt für sich erschaffen können. Die Russen

verstehen es als Darsteller vor allem sich in die Gestalt, die sie zu spielen haben, hineinzuleben und sind bis ins kleinste erfüllt von ihr.

Sehr gut konnte ich das an einem anderen Schauspieler beurteilen, den ich als zweites Beispiel näher betrachten möchte. Er hatte in dem gleichen Charakter einen reichen benachbarten Gutsbesitzer zu geben, der auf die Nachricht vom Eintreffen der Herrschaft sogleich herangeritten kommt. Einmal um die Ankömmlinge zu beschnüffeln und zum anderen, um sich an dem üppigen Begrüßungsmahl zu beteiligen, das Pächter und Dienerschaft ihrem Herrn zum Empfang bereitet haben. Da war es nun wieder köstlich zu verfolgen, wie dieser sinnliche Agrarier sich mit Speisen und rotem Weine, den man ihm kredenzte, vollstopfte. Man sah beinahe wie der Getrand, den er beim Trinken mit den Lippen an sein Glas malte, immer breiter wurde. Sah in Wirklichkeit, wie er im Verlauf des Mahles mit seiner dicken Zunge die Speisereste von den Zähnen losmachte. Und sah schließlich — und das war mit das Stärkste an seiner schauspielerischen Leistung! —, wie er langsam unter dem übermäßigen Genuß von Speisen und Getränken schlaff aussah, wie seine Backen gedunsen wurden und seine Augen sich verkleinerten und unter den Wülsten fast verschwanden.

Wohl bemerkt, geschah dies alles bei ihm fast unbewußt. Unsere sogenannten naturalistischen Schauspieler unterstreichen durch ihr Bewußtsein allzuhäufig das, was sie uns vorspielen, indem sie beiseite uns zuflüstern: „Seht

ihr auch, merkt ihr es auch, wie natürlich ich bin?" Sie setzen ihre naturalistischen Gebärden wie die Glücken auf ihren Kittel möglichst sichtbar auf. Das hat sie mir stets so unendlich gemacht. Sie ahmten Bauern, Bettler, Arbeiter und Weber nach, statt zu versuchen, dies alles wirklich zu sein. Der Russe als Darsteller taucht bis über den Kopf in seine Figuren unter und verliert und vergift sich selbst, so weit, wie es angeht, dabei. Seine schirokeia natura erlaubt es ihm, sich möglichst unbegrenzt den Menschen hinzugeben, die er zu verkörpern und zu verseeleu hat. Sein starker Wirklichkeitsinn hält ihn dabei zugleich ab, sich auf den Rothurn zu stellen, wie dies die romanischen, insbesondere die französischen Schauspieler oft belieben. In Rußland hat man ein sehr feines Gefühl für alles, was lächerlich wirkt, und hütet sich, dem anheimzufallen. Roßebue der Spottfüchtige war darum auch ein Jahrhundert lang der beliebteste deutsche dramatische Schriftsteller in Rußland, und ein Gogol, ein Eschschom haben noch an ihm studiert..

In der Realistik ihrer Darstellung können wir manches von den Russen lernen, mit denen wir hoffentlich in Zukunft ebenso selten Krieg führen werden, wie wir uns in der Vergangenheit mit ihnen herumgestritten haben. Die Gefahr, dadurch von neuem in seichten Naturalismus zu geraten, ist wohl vorüber. Der gute russische Darsteller ist gar kein Naturalist in jenem glücklich verflungenen Sinn. Er kopiert nicht, er erschafft seine Menschen aus sich heraus und erlebt sie vom Scheitel bis zu seinen Zehenspitzen. In

dieser Unmittelbarkeit, in der der dortige Schauspieler wie sein noch unverbildetes Volk zum Dasein steht, kann er uns armen, mittelbar gewordenen und mechanisierten Menschen ein Lehrer sein. In diesem Punkt können wir die Losung aufnehmen, die einst Dostojewski, der Feind der falschen westlichen Bildung Europas, ausgegeben hat: „Laßt uns zu den Tataren in die Schule gehen!“

VIII. Aus unserer deutschen Theater- geschichte

Zimmermanns theatralische Sendung für Düsseldorf

Auf keinem Boden ist der uralte Streit zwischen Idealismus und Realismus häufiger und deutlicher ausgefochten worden als auf dem Theater. Wie Don Quichotte und Sancho Pansa haben sich hier immer von neuem und unermüdlich eine aufwärtsstrebende, von den herrlichsten Plänen erfüllte geistige Richtung mit der platten und nüchternen Weisheit des Alltags, deren Sinnbild die Theaterkasse ist, auseinandergesetzt. Auch in Düsseldorf am Rhein ist dieser Kampf einmal vom tiefen Ernst bis zur kleinlichen Lächerlichkeit geführt worden. Karl Zimmermann hieß der edle Streiter, der es unternommen hat, die damalige Kleinstadt Düsseldorf eine kurze Spanne Zeit lang zum Schauplatz jenes ehrwürdigen Krieges zwischen der sogenannten Wirklichkeit und den Idealen zu machen. Er hat damit das Düsseldorf seiner Zeit zu einer Stätte erhoben, die in der Theatergeschichte unseres Landes für immer von Bedeutung bleiben wird. Ich will hier den Verlauf seines Kampfes um die Kunst erzählen, indem

ich den Geburtstag und den Todestag seines Theaters schildere. Es wird gar nicht altmodisch klingen, und manch einer wird meinen, das, was ich hier berichte, sei eben erst in der letzten Woche vor sich gegangen und nicht schon vor so und so viel Jahren. Denn der Kampf zwischen den Idealen und dem Leben wird heute und um uns noch ebenso, wenn auch vielleicht leider nicht mehr mit der alten Kraft und dem einstigen Vertrauen, gekämpft.

Am 1. Februar 1833 sollte die erste Mustervorstellung des Düsseldorfer Theaters unter Zimmermanns Regie stattfinden. Im ganzen Januar regnete der Regen jeglichen Tag. Und wenn er zufällig einmal aufhörte, tat er es nur, um dem nassen Schnee, der dann durch die Gassen Düsseldorfs klatzte, Platz zu machen. Zimmermann war den Vormittag wie immer in dieser Zeit im Theater oder in seiner Nähe gewesen. Er selbst, der Königlich Preussische Landgerichtsrat aus Magdeburg, hatte mit eigener Hand den rheinischen Theaterarbeitern beim Aufstellen und Anordnen der Möbel, die für das Stück gebraucht wurden, geholfen. Er hatte in einem kleinen Laden, wo Porzellan, vergilbte Bücher, Waffen und andere Altertümchen verkauft wurden, aus seiner Börse ein Schreibgerät für Hettore Gonzaga, den Prinzen von Guastalla, erstanden und einen prachtvollen Dolch für die Gräfin Orsina. Denn „Emilia Galotti“ von Lessing war von ihm als erste Mustervorstellung ausgesucht worden. Er liebte das Stück freilich nicht sonderlich. Es war ihm, dem Romantiker, der mit seinen Träumen am liebsten in einem

alten, baufälligen Schloß Schnick-Schnack-Schnurr genannt, haufte, wie Brentano in seinem Märchenland Baduz und Mörike in Drplid, zu kalt und zu akademisch und zu dürftig und ausgezirkelt. Aber das Stück paßte gut, um mit ihm die strenge neue systematische Erziehung der Schauspieler zu beginnen, und es war dem hiesigen Publikum nicht fremd. Darum war Immermann darauf verfallen.

Als er mit seinem funkelnden alten Dolch in der Hand wieder zum Theater hastete — denn er hatte ihn voll Stolz gleich selbst mitgenommen, damit er nicht etwa erst eine Stunde nach der Vorstellung abgeschickt würde — begegnete ihm an dem Denkmal des alten kunsstliebenden Kurfürsten Johann Wilhelm, der ihm von seinem grünen Roß herab lächelnd für seine Bemühungen um seine frühere Residenzstadt Düsseldorf dankte, sein Kollege, der alte Landgerichtsrat Bender.

„Um Gottes willen, Herr Kollege!“ sprach er den erschrockenen Immermann an, der heute noch weniger Lust verspürte, mit ihm zu plaudern, als gewöhnlich: „Was fällt Ihnen denn ein, mit einem gezückten Dolch über die Straße zu rennen? Sie wollen wohl praktisches Strafrecht studieren oder bei einem Raubmörder den Volontär spielen?“

Immermann erklärte dem im breitesten rheinischen Dialekt redenden Kollegen aus der Eifel so kurz als möglich die Geschichte seines Dolches.

„Ach, nein!“ unterbrach ihn Herr Bender: „Sie inter-

effieren sich fürs Theater! Ich gehe auch gern einmal ins kölnische Hänneshen oder in die Oper. Aber heute abend mach' ich die große Gesellschaft bei Hübners mit. Der Prinz von Preußen soll auch kommen. Sind Sie nicht eingeladen, Kollege?"

Zimmermann dachte währenddessen, den Dolch in der Hand: „Soll ich ihn ermorden wie Hamlet den Polonius? Wenn nicht der Tod drauf stände, ich tät's, mein Prinz!“ Laut aber sprach er: „Ich sagte Ihnen doch schon, ich bin heute beim Hof zu Quastalla eingeladen. Wie wär' es, wenn Sie mitkämen? Sie wissen, die Gonzagas sind mit den Estes verwandt, denen, die den Tasso beschützt haben, erinnern Sie sich? Sie treffen gute Gesellschaft dort, des versichere ich Sie, und unterhaltendere als den frömmelnden Herrn Shadow und Kirchenmaler Deger und den pedantischen Herrn Schirmer und den erzlangweiligen Herrn Mücke. Echte Kanaiillen gibt es bei mir zu sehen, nicht bloß kleinstädtische Intriganten in Niedermeiertracht. Überlegen Sie sich's! Sagen Sie Ihre Einladung ab! Ich empfehle mich Ihnen!“

Der also apostrophirte Landgerichtsrat Bender sah dem davonstürzenden Zimmermann nach. Dann blickte er zu dem Standbild von Johann Wilhelm empor, schüttelte sein weißes Haupt und beschloß, das Urlaubsgeſuch seines Kollegen Zimmermann, das vor kurzem eingegangen war, auf das entschiedenſte zu unterſtützen. Dieſer gab den Dolch für die Orſina in der Damengarderobe ab und warf, bevor er das Theater zum letzten Male vor der

Vorstellung verließ, noch einen schnellen Blick auf die Bühne, wo auf dem Tisch des Prinzen das eben gekaufte Schreibzeug seiner Bestimmung am Abend mit Requisitenruhe entgegensah.

„Verflucht!“ rief er da den einzigen Theaterarbeiter an, der als Feuerwache noch im Hause war und hinter den Kulissen herumgähnte: „Schmiz, sind Sie des Ruckucks, einen solch geschmacklosen, uralten, papierenen Blumenstrauß in das Kabinett des Prinzen zu stellen!“

„Verzeihen Sie, Herr Rat!“ entschuldigte sich der Arbeiter, „das hat soeben der Herr Direktor Derossi noch eigenhändig angeordnet.“

„Zum Henker noch einmal!“ fluchte Zimmermann und riß den häßlichen Strauß samt der häßlichen Vase vom Pult des Prinzen: „Hier hat heute niemand etwas anzuordnen außer mir. Solch ein schändliches Bukett im Zimmer eines solchen Prinzen! Sagen Sie dem Herrn Direktor Derossi, ein Prinz von Gonzaga hätte lieber keine Blumen als Papierblumen auf seinem Pult. Und vollends ein solch geschmackloses Zeug paßte auf das Wandschränkchen eines Fuhrmanns, aber nicht in das Kabinett eines der reichsten Fürsten des üppigen achtzehnten Jahrhunderts. Ich werde einige Leerosen aus meinem Treibhaus in Derendorf mitbringen. Hier! Nehmen Sie das gemachte Bukett. Bringen Sie es meinem Kollegen Bender! Bestellen Sie ihm, er solle es heute abend in seine Gesellschaft mitnehmen. Es würde sehr gut unter die ausgestopften Menschen dort passen!“

Der Theaterarbeiter sah seinen gelehrten neuen Chef voll Erstaunen an. Aber der beruhigte ihn bald lachend und schnell gefaßt: „Unsinn, Herr Schmiß, es war ein Spaß. Bringen Sie die fingierten Blumen gleich in die Totenkammer zu den anderen Requisiten, verstehen Sie! Ich mache manchmal solche Fagen. Es liegt an den Brettern hier. Sie wissen! sie stecken leicht an.“

Der Theaterarbeiter grinste, weil er schon lange genug bei der Bühne war, um zu verstehen, wie die richtiggehende bürgerliche Vernunft hier leicht in Verwirrung gerät und ein bißchen Verdrehtheit mit zum Theaterspielen gehört.

Zimmermann, der besser zum Theaterdirektor als zum Landgerichtsdirektor taugte, machte sich mit einem letzten Blick auf das Zimmer seines Prinzen und auf die leere Szene, auf der heute abend eine ganze lebenumspannende Tragödie geboren werden sollte, von dannen. Unten vor der Tür stieß er auf den Leiter des Hauses, den Herrn Derossi selbst, einen alten, dicken, platten Komikerkopf, bei dessen Lächeln man nie mußte, ob er den gutmütigen Kerl oder den verlogenen Ränkemacher spielte. Er lachte so vertraulich und bieder, wie er's vermochte, seinen gebildeten Kollegen, den „lateinischen Regisseur“, an. Am liebsten hätte er Zimmermann auf die Schulter geklopft, wenn ihm nicht die Hochachtung vor der juristischen Respektsperson, die außer dem Theaternarren noch in diesem „Dilettanten“ steckte, zurückgehalten hätte. So sprach Herr

Derossi seinem debütierenden Kollegen nur von oben herab Mut ein:

„Es wird pikfein werden, ungerufen, Sie sollen sehen, Rat! Nur den Mut nicht sinken lassen! Angst macht er ja immer, solch ein erster Abend, besonders, wenn es sozusagen ein — hm! Musterabend werden soll. Ich weiß noch, wie ich das erstemal aufgetreten bin, im Sommertheater in Rudolstadt. Ich spielte einen ewig verliebten Bonvivant in Schmidts „Leichtsinzigem Lügner“. Ein prächtiges Stück! Und herrliche Rollen, sag' ich Ihnen, Rat. Besser als heute abend; alles was recht ist. Gott, war das eine Aufregung damals! Wir dachten, Goethe wäre zur Aufführung herübergekommen. Warum nicht? Weimar ist nicht weit von Rudolstadt. Ich hätt's ihm gegönnt, dem alten Herrn! Es war ein superber Abend. Übrigens: Alles was recht ist, dieser Lessing wirkt noch immer neu. Prachtvoll, die Ermordungsszene zum Schluß. Achten Sie nur, daß die Schüsse klappen. Der Inspizient ist ein Rindvieh. Ich werde ihn entlassen, wenn er nicht vorher durchbrennt.

Haben Sie mein Bukett gesehen, Rat? Zucker! Wie Natur, nicht wahr? Aus „Don Juan“, müssen Sie wissen. Extra angeschafft!“

Immermann unterbrach rauh den reichen Redeschwall seines Mitdirektors Derossi, der, als er vor sechzig Jahren unter dem alten Friz in Köpenick geboren wurde, „August Schulze“ geheißen hatte: „Ja! Ich habe ihn gesehen und entfernt, Ihren Blumenstrauß, Herr Direktor Derossi. Er

paßt weder für ‚Don Juan‘ noch für einen Fürsten Gonzaga. Er ist geschmacklos aufs höchste und so ärmlich, daß er bestenfalls beim ‚Fest der Handwerker‘ verwandt werden könnte. Diese Gonzagas waren ungeheuer reich, müssen Sie wissen. Sie bezahlten für ihre Hofzwerge mehr Geld, als der ganze Düsseldorfer Theaterverein für Oper und Schauspiel zusammengenommen auswirft, einschließlich der Prämien, die wir am Schluß unserer Spielperiode für hervorragende und fleißige Schauspieler zur Verfügung haben.

Bei der Gelegenheit darf ich Ihnen wohl raten, sich noch etwas mit Ihrer Rolle für den heutigen Abend zu befassen! Es haperte noch etwas mit dem Texte, wenn ich mir diese Unmerkung erlauben darf!“

Damit kam er aber schon an bei Herrn Direktor Derossi: „Eine Rolle nennen Sie das, diesen Battista, oder wie der Kerl sonst heißt!“ rief er tiefverleßt: „Wissen Sie, Herr Rat! Alle Achtung vor dem alten Lessing, aber seine Lafaien zu spielen, das macht wenig Spaß. So etwas Saublödes von Rolle ist mir noch nicht vorgekommen. Ich will lieber ‚die Stumme von Portici‘ spielen und gar nichts sagen, als wie solch ein paar kleine, alberne Sätze sprechen.

Gepaßt soll ich noch dazu haben! Da kennen Sie Derossi schlecht. Auf den können Sie Berge bauen. Ganze Stücke kenne ich auswendig: ‚Der Plazregen als Ehestifter‘ von Raupach oder ‚Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten‘ oder ‚Ich irre mich nie‘ oder: ‚Das verlorene

Kind' von Kogebue. Fangen Sie an, wo Sie wollen, Derossi sagt Ihnen den ganzen Schwamm herunter: 'Jah! Stille Wasser sind tief!' Auch ein Stück von mir, das ich von vorn bis hinten und umgekehrt hersagen kann. Übrigens liegt die Schuld an der Souffleuse. Das Nas hat den Schnupfen seit drei Wochen und kriegt keinen Ton heraus. Wir hatten auch einmal solch eine Kellerpflanze beim Theater in Elbing. Da gastierte einmal mein Freund, der große Seydelmann, dort. Den Wiß müssen Sie hören, Rat! der ist ausgezeichnet — — —."

Aber Immermann hatte nicht die mindeste Lust, diesen Scherz, den er übrigens schon zweiundeinhalbmal von ihm gehört hatte, nochmals zu vernehmen. Drum machte er sich kurz von ihm los: „Heute abend nach der Vorstellung, mein werter Direktor! Ich denke mir, Sie werden Ihre kleine Rolle dann mit der gleichen Vortrefflichkeit hingelegt haben, mit der Sie diese köstliche Schnurre zu erzählen wissen."

Damit empfahl sich Immermann, der immer mehr beim Theater gelernt hatte, die Menschen nach ihrer Art zu behandeln. Aber er kehrte, als sei ihm etwas Wichtiges eingefallen, nochmals zu seinem Kollegen zurück und sagte: „Damit Sie sich nicht weiter über die Souffleuse zu ärgern haben, werde ich fortan bei klassischen Werken wenigstens den häßlichen Souffleurkasten ganz entfernen. Bei den Stücken, die Sie auswendig wissen, können Sie's ja ebenso halten, Herr Direktor!"

Und damit ging er fort, während sein wütender soge-

nannter Kollege ihm zornig nachschaute, wobei seine Gedanken den folgenden Monolog hielten: „Solch ein Querulant und Dilettant! Als ob man diese Domestikenröllchen auswendig lernen müßte! Es ist doch immer der nämliche Quatsch: ‚Der Wagen ist da! Die Pferde sind gefattelt. Die Gräfin ist abgefahren. Der Kammerherr läßt fragen. Der Hund hat die Räude‘. Oder der Teufel weiß was sonst noch! Lächerlich! Die Souffleuse abschaffen! Als ob man all das hinverbrannte Zeug am Schnürchen haben könnte, was diese Herren Dichter in ihrem Wahnsinn zusammengebraut haben!“

Unter diesem Selbstgespräch, das der Direktor Derossi mit dem Schauspieler Derossi führte, zog er seine kleine Rolle heraus und begann, indem er bedeutsam, auf daß möglichst viele ihn sähen, um das grüne Standbild Johann Wilhelms herumwandelte, zum ersten Male in seinem Leben sich außerhalb des Theaters mit einer Bühnenaufgabe zu beschäftigen.

Zimmermann war indessen in das „alte Kaffeehaus“ gegangen, daß noch heute in seinem ehrwürdigen bürgerlichen Backsteinbau seinen gemütlichen Stiefel weiterlebt. Er traf dort seine Freundin, die von ihrem ersten Gatten, dem Freiherrn und Freischarenfürher von Lützow, dem sie einst in Männerhosen in die Freiheitskriege gefolgt war, geschiedene Gräfin Elisa von Ahlefeld. Seit sieben Jahren lebte er mit ihr in einer leidenschaftlichen Gewissensthe, welche die einmal in ihrer Liebe getäuschte freigeistige Frau trotz aller seiner Bitten, mit denen er,

eine im Grunde solide und bürgerliche Natur, sie immer mehr bedrängte, nicht staatlich noch kirchlich anerkennen lassen wollte. Sie fürchtete offenbar jede Fessel und stellte den Forderungen des sitlichsten echtsten Teiles in ihm, wie er es nannte, die freien Rechte der höheren ungebundenen Menschheit, wie sie es nannte, entgegen. Übrigens war sie auch nicht allzusehr von seinen theatralischen Plänen begeistert. Sie fürchtete — und dies wohl zu Unrecht! — daß der Dichter in Immermann, den anzufeuern und anzuglücken ihr einziges Lebensbestreben war, unter dem Amt des Dramaturgen leiden würde. Die vielköpfige Hydra des Theaters scheute sie mehr als die Justizmaschine, die der geliebte Mann mechanisch ohne irgendwelchen inneren Anteil bediente. Und sie wollte ihn nur mit Apollo teilen, nicht mit einer ganzen Reihe gleichgültiger Menschen, noch mit einem so launischen und unsicheren Ungeheuer, wie das Publikum es ist.

So reichte sie dem hastig in das Kaffeehaus eintretenden Immermann mit einer gewissen leisen Befriedigung den Absagebrief des alten Schadow, den sie — es bestand zwischen ihnen beiden nicht das geringste Briefgeheimnis! — bereits geöffnet hatte. „Er wird heute abend nicht kommen, der Herr Akademiedirektor!“ sagte sie mit einer leichten Ironie, man wußte nicht, gegen wen sie gerichtet war. Und Immermann überflog schnell, wobei seine Stirn sich mehr und mehr verfinsterte, dieses Schreiben Schadows: „Mein verehrter Freund! Ich werde der Geburtsstunde der neuen Theaterära, die Sie heraufzu-

führen träumen, nicht bewohnen. Ohne weitere Präliminarien, mich hält die Wahl des Stückes, mit dem Sie Ihr Regiment zu beginnen gedenken, von dem Besuch des Theaters ab. Sie wissen aus zahlreichen Gesprächen, die wir unter den Kastanien des Hofgartens miteinander gepflogen haben, wie ich zu dem Schriftsteller Lessing stehe. Er läßt mich kühl, wo er mich nicht abstößt. Und das letztere ist, daß ich es nur gleich gestehe, das häufigere. Sein platter Rationalismus, seine eifrige Vernünftelei, die sich über die erhabensten Wunder der heiligen Geschichte und Legende lustig macht und vor keiner Polemik gegen das sakrosancte Christentum zurückscheut, dies alles ist mir unerträglich, um nicht zu sagen dégoutant. Ich hatte bis zur letzten Stunde gehofft, daß Sie einen Calderon oder ein geistliches Stück von Corneille oder Racine als würdigen Auftakt und geweihte Einführung für Ihre Bühnenthätigkeit erwählen würden.

Es hat nicht sollen sein. Und ich bedaure es nicht allein um meinetwillen, sondern auch im Interesse des ganzen geistigen Kreises künstlerischer und wohlgesinnter Männer hier am Rhein. Ich muß somit heute abend fehlen. Ich würde mich indes sehr freuen, wenn Sie mir morgen nachmittag gegen vier die Ehre Ihres Besuches schenken würden. Wir haben in der Akademie gestern eine vorzügliche Sammlung von Kopien nach Fresken des seligen Fra Angelico bekommen, unter anderen eine ausgezeichnete Wiedergabe der großen Kreuzigung vom Kloster San Marco in Florenz. Wir werden uns in den Anblick jener

himmlischen Gestalten versenken und die trüben Wirrnisse unserer nüchternen Zeit dabei vergessen. In der Erwartung Ihres Erscheinens begrüße ich Sie als Ihrer Hochwohlgeboren ergebenster Diener Wilhelm von Schadow.“

Immermann steckte aufseufzend den Brief in seine Tasche; „Wie werden wir jemals in Deutschland zu einer neuen Kunst und Kultur kommen?“ wandte er sich an die Freundin, „wenn wir uns fortwährend über Kleinigkeiten in den Haaren liegen und ein jeder auf seiner höchst eigenen Meinung immerzu herumreitet?“ Die Gräfin unterbrach lächelnd und geschickt das Gespräch, das sie mit ihrem Nachbar geführt hatte, mit dem sie Kaffee trinkend und Zigaretten rauchend auf der Bank Immermann gegenüber saß. Es war Friedrich von Uechtritz, Immermanns Freund und Bruder in Apoll und Justinian, aber ein wenig mehr Landgerichtsrat als Dichter. Die beiden hatten sich heute früh schon auf dem Amt gesehen und begrüßten sich darum nur mehr ganz flüchtig. „Du bringst uns das Stichwort, Karl!“ sagte die Ahlefeld. „Wir zwei klagten soeben über das gleiche Thema, nur ein paar Oktaven tiefer. Uechtritz meinte, du bauest wie Katesfreund und Hoffegut, die beiden athenischen Projektentmacher in Aristophanes ‚Vögeln‘, dein Theater in den Lüften und Wolken auf. Es fehlte ihm noch das eigentliche Fundament, das Publikum, das sich mit Geist und mit — Geld für die Kunst, die du Ihnen bringen willst, interessiere!“

„Ach, ihr Lieben!“ rief Immermann und ergriff vor Er-

regung mit seinen warmen Händen die ihrigen, als hätte er sich wenigstens dieser beiden Menschen fest versichern wollen. „Wer ist seiner Gemeinde sicher? Wer findet den Boden für seine Saat bereit unter den Menschen? Hat nicht der Heiland selbst vergeblich seinerzeit Liebe gepredigt? Man muß an seinen Sieg glauben und hoffen, meine Freunde, und wenn man nur Niederlagen erlebt und um sich sieht! Wenn auch mein Lohn mir jetzt nicht wird, wenn mein herrlicher Plan, der dramatischen Kunst hier am Rhein eine Heimat zu geben, völlig, Gott geb es nicht! mißlingt, das Andenken an meine Wirksamkeit und an mein edles Bestreben wird bleiben. Nehmt einmal an!“ fügte er lächelnd hinzu, „ich täte dies Große und Kleine, der Ruckuck weiß, wie Kleine! nur darum, um einst in Stein oder Bronze vor dem Theater in Düsseldorf zu stehen, so wäre es doch wahrhaftig nicht umsonst getan! Man kann sich sein Athen nicht aussuchen. Und es genügt nur immer Perikles und Idealist sein zu wollen, so wird das Volk, und sei es auch nur zu einem kleinen edlen Bruchteil, stets mitkun und mitgehen.“

Die beiden Zuhörer waren verstummt vor dem hohen Ernst und dem kraftvollen Willen dieses Mannes, der seinen Namen zu vollem Rechte trug. Zimmermann aber fuhr fort, während die beiden gerührt auf seine Stirn sahen, ins Schöne zu phantasieren: „Wenn man nur einen Apostel hätte, einen Mittler zwischen sich und dem Publikum, der wie ein Laternenpußer dem Volk die Augen scheuerte für das Große in Trauer und Scherz, was ich

ihm nach und nach zeigen will! Man kann doch nicht sein eigener Herold werden und zu allem anderen noch sich selbst und seine Bedeutung inszenieren. Ich würde jedenfalls nie bis zu solcher Geschmacklosigkeit ausarten!" sagte er lächelnd zur Gräfin und strich ihr begütigend über den schlanken weißen Arm. „Ich hatte schon an diesen Grabbe gedacht," fuhr er fort, „einen Schriftsteller aus Westfalen, was an sich schon eine Kuriosität wäre. Wobei hinzukommt, daß dieses Phänomen eine der witzigsten und geistreichsten Persönlichkeiten ist, mit denen mich das Leben in Berührung gebracht hat. Aber der Teufel weiß, wo dieses Originalgenie, wie man zu Goethes Jugendzeit sagte, in der Welt stecken mag, wenn er ihn überhaupt noch am Leben gelassen hat!"

Damit hatte Immermann seinen heißen Kaffee ausgeschlürft und empfahl sich den beiden nochmals auf eine Stunde. „Ich habe dieser Madame Meisinger versprochen, die Rolle der ‚Emilia‘ letztmals mit ihr durchzugehen. Sie erwartet mich in zehn Minuten in der Akademie in der kleinen klösterlichen Zelle über dem Rhein, die mir Shadow dort zu den Leseproben überlassen hat. Ich möchte sie nicht warten lassen. Ihr wißt, ich habe die Pünktlichkeit am Institut des Herrn Derossi eingeführt. Ich möchte sie um alles in der Welt nicht wieder abschaffen. Du bist wohl indes so gütig, meine liebe Elisa!" wandte er sich schmeichelnd an die Gräfin, „mit Uechtrig noch einmal im Wagen nach Derendorf hinauszufahren und die schönsten Teerosen für den Prinzen von Guastalla

mitzubringen. Der arme Fürst sollte seine Nase in Papierblumen stecken, denkt euch nur an!"

Die beiden lachten, und die Gräfin Ahlefeld sagte nur etwas bekümmert: „Wann wird wohl der Theaterteufel, dem du deine Seele verschrieben hast, dich mit wiedergeben?"

Und dann trennten sie sich. Und während die beiden kopfschüttelnd und plaudernd nach dem Landhaus, in dem Zimmermann mit seiner ihm angetrauten Freundin zusammenwohnte, zurückfuhren, rannte er selbst mit einem kurzen Umweg über den Kostümhändler, dem er nochmals auf sein Gewissen band, keine anderen seidenen Strümpfe abzuliefern als die, welche er selbst genau ausgesucht hatte, zur Akademie, wo er die Freude hatte, noch eine Minute vor seiner bestellten Emilia Galotti in Gestalt von Frau Meißinger einzutreffen. Er sprach zum letzten Male flüchtig, um sie nicht auf den Abend zu überanstrengen, die Rolle mit ihr durch, schilderte ihr nochmals das Wesen dieses italienischen Fräuleins, das, ganz tugendhafte und gehorsame Tochter, doch Sinne hatte wie Julia Capuletti, machte sie auf die Ausbrüche aufmerksam und zeigte ihr nochmals, wie man ihre Worte da und dort im Ton schattieren mußte.

„Stundenlang könnt' ich Ihnen zuhören, Herr Rat!" rief Madame Meißinger entzückt, „ach, daß so wenige Menschen von Bildung sich bei uns mit dem Theater befassen! Als ob man überhaupt seine Zeit besser anwenden könnte in Deutschland und nutzbringender!"

304 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

„Ich danke, danke Ihnen sehr!“ mehrte Zimmermann ihre stürmischen Komplimente ab. „Lassen Sie das drucken, was Sie soeben sagten, und überall verteilen! Vielleicht, daß mein böses Beispiel endlich Nachfolger bei uns Deutschen findet. Im übrigen — Sie wissen, ich bin ein Feind jenes törichten und albernen Theaterglaubens, der sich Böses anwünscht! — volle Kraft und schönen Erfolg, das ist es, was ich Ihnen heute abend auf den Brettern wünsche.“

Damit reichte er ihr fest und entschieden und keinen weiteren ängstlichen Einwurf duldend die männliche Rechte zum Abschied. Und dann jagte er zum Theater zurück, um die Hoflakaien noch ein paarmal, damit sie gehen lernten, über die Bühne zu treiben, um ihre Libreen nochmals zu besichtigen, um die Gemälde für den Maler Conti in Empfang zu nehmen, um die Beleuchtung zu prüfen, um die Pistolen nachzusehen, um die Möbel richtig zu stellen, um die Fenstervorhänge geschmackvoll aufhängen zu lassen, kurzum, um noch dußenderlei Dinge zu tun, zu verfügen oder zu untersagen.

Und endlich war er da, der feierliche Abend. Endlich war der Augenblick erschienen, den Zimmermann kaum für möglich gehalten hatte, wo der Vorhang knisternd in die Höhe ging und der Prinz, in seiner anmutigen Charakterlosigkeit vor seinen Papieren und Leerosen sitzend, zu sprechen anhub: „Klagen, nichts als Klagen! Bittschriften, nichts als Bittschriften! — Die traurigen Geschäfte, und man beneidet uns noch!“ Und die Aufführung ging

weiter ohne Stockungen, ohne Unterbrechungen. Und es erschien Zimmermann mehr und mehr wie ein Wunder: diese erste, richtige ernste Vorstellung, die Düsseldorf gesehen hat und die sich von Szene zu Szene in Rundung und Vollendung steigernd, vor den Augen des zum allerersten Male über eine Tragödie in Feuer geratenden rheinischen Publikums abspielte. Der Eindruck war ein gewaltiger, und der Erfolg der größte, der Zimmermann hier jemals bechieden sein sollte.

In der großen Pause stürzte Felix Mendelssohn, der sich gerade in Düsseldorf aufhielt, um mit der Stadtverwaltung wegen der Übernahme des Musikdirektorpostens zu verhandeln, auf ihn zu: „Ich muß Sie kennenlernen und Ihnen Glück wünschen zu diesem ruhmvollen Anfang Ihrer Düsseldorfer Anfänge. Ich bin Mendelssohn, der Musiker. Ich bin dem alten Shadow, bei dem ich logiere, ausgerückt für diese Nacht. Ich muß Ihnen sagen: Ich bin entzückt von dem, was ich bisher gesehen habe. Dieses feine und leichte ineinandergreifende Spiel, diese ruhige, klare, scharfe Wiedergabe des harten Lessingschen Stiles, o, ich bin ganz erfüllt davon. Ich darf Ihnen wohl beichten, daß mir dieses Werk nicht besonders verwandt ist wie vielleicht Ihnen auch?“ Sie lächelten sich beide liebenswürdig, verständnisvoll an: „Trotz seiner Freundschaft für meinen seligen Großvater und trotz seines Nathan‘ stehe ich diesem kühlen Geist etwas empfindungslos gegenüber. Aber was ich heute hörte, hat mich ihm entschieden nähergerückt.“

„D, ich werde hierherkommen nach Düsseldorf, schon Ihreswegen!“ fuhr der schöne, elegante und gesellschaftlich äußerst gewandte Musikus, der damals erst dreiundzwanzig Jahre alt war, mit einer reizenden Verbeugung fort: „Wir wollen uns zum künstlerischen Kampf zusammentun. Seite an Seite wollen wir stehen und die Menge zum Guten zwingen. Die ganze gebildete Sozietät muß mithelfen. Ich werde alles, was Geld hat, für Sie auf die Beine bringen. Racine müssen Sie aufführen, und die *Alten* und *Shakespeare*, den ‚*Sommernachts Traum*‘ vor allem! Und ich werde Ihnen zu allem eine exquisite, romantische Musik machen, meine Hand darauf! Wir werden uns die Kunst teilen in Düsseldorf, Sie das Schauspiel, ich die Oper. Wir werden ein neues Duumvirat gründen, wie Augustus und Marc Anton, und das Angesicht Deutschlands wenigstens in diesem Winkel vollkommen verändern! Eine mediceische Periode soll für Düsseldorf beginnen!“ — So reihte er eine Phantasie an die andere und überbot sich in herrlichen Hoffnungen. Und Immermann konnte auf alle diese auf die Zukunft gezogenen verheißungsvollen Wechsel nichts anderes entgegen, als ihm seine biedere deutsche Hand hinzustrecken und ihn aus seinen ruhigen, festen Augen, die in einer hohen, edel geformten Stirn saßen, voll Vertrauen anzublicken.

Und dann begann das Spiel von neuem bis zum rührenden Tode Emilias. Ein stürmischer Beifall durchbrauste das ganze Haus. Bis zu lauten begeisterten Rufen nach Immermann steigerte sich der Jubel. Da endlich, als die

Schauspieler immer und immer wieder gerufen wurden, trat der Darsteller des Prinzen an die Rampe und erklärte, vor Aufregung bebend und beschämt, daß nicht ihnen, sondern Zimmermann und seiner Regie allein die Ehre des Abends gebühre. Zimmermann wurde unaufhörlich gerufen, aber er hatte den besonderen Takt, nicht zu erscheinen. Der Abend hatte mit seinem vollen Siege geendet. Das Publikum ging unter den erregtesten Reden über das Theater, die Düsseldorf jemals gehört hat, auseinander. Die Hauptdarsteller und die Jugend drängten zur Weinschenke „Zum Drachenfels“. Das war das Stammquartier all der jungen Maler und Musiker und Künstler, die damals Düsseldorf durchquirlten und belebten. Selbst Zimmermann, der sich sonst von diesem genialischen Kneipenleben Respekt heischend fernhielt, ließ sich durch die flackernde Stimmung des Abends mitreißen.

Am Arm die vor Aufregung verjüngte Gräfin Ahlefeldt, betrat er das über fünf Straßen weithin hallende Weinhaus. Ein dreifacher Lusch, den die dort versammelte Jugend mangels Trompeten in ihre eigenen gerundeten Hände blies, empfing den Helden des Tages. Man nahm Platz. Hildebrandt, der lebensfrohe Theaterfreund, Zimmermanns Intimus, der ernste Lessing, „der Byron der Malerei“, Schirmer, der Landschaftler, und Camphausen, der blutjunge Reitermaler, R. Ferdinand Sohn, der „Frauenlob mit dem Pinsel“ und andere Düsseldorfer Maler hatten sich eingefunden. Es waren damals lauter frische Männer, die sich stundenlang darüber streiten und wieder

ausjöhnen konnten, wer größer sei, Rembrandt oder Raphael, Männer, die noch mehr Studien als Bilder malten und weniger an Aufträge als an ihre eigene Vervollkommenung dachten. Man trank einander zu, und die Kunst wurde in jeder Form gefeiert und über alles Irdische gepriesen.

Jrgend einer schlug vor, einen Brief an Heinrich Heine, Zimmermanns Freund, der seit einem Jahre den heißen Boden von Paris als Eldorado für alle Ritter vom Geiste bewohnte, aufzusetzen. Und flugs zeichnete jemand Thalia mit einem Hirtenstab in der Hand und einem Efeufranz auf den fliegenden Locken, wie sie auf dem grünen Bronzeross des Kurfürsten Johann Wilhelm einherrscht. Rings um ihr Standbild herum lief die Düssel als Germaniens kastalischer Quell. Und das Ganze war als Allegorie auf die neue Ära der Kunst, die hier am Rhein und an der Düssel beginnen sollte, gedacht. Darunter stand auf dem Blatt zu lesen: „Die hier Verzeichneten entbieten dem deutschen Dichter Heinrich Heine, dem verbannten Freiheitskämpfer, aus seiner Heimatstadt herzhaften, mannhaften Gruß. Zugleich verfügen sie kraft ihrer künstlerischen Autorität. Der p. p. Heine kann nach Düsseldorf heimkehren, wann er mag. So gegeben am 1. Februar 1833.“ Dann folgten die Unterschriften, denen sich selbst der Historienmaler Lessing, sonst ein Gegner des Dichters, heute nicht entziehen mochte. Zuletzt schrieb der junge Maler der biblischen Idyllen, Eduard Bendemann, der sich noch spät zu den anderen gefunden hatte, seinen Namen hinzu.

Hernach hielt einer der jüngsten unter den Künstlern, Norbert Burgmüller, der Komponist, eine seiner berühmten „Drachensfels-Reden“ auf Zimmermann. Die lautete folgendermaßen: „Hochmögender Herr Landgerichtsrat und, was mehr ist, Herr Geheimer Theaterrat! Ich be-
neide Sie um diese heutige Nacht. Denn Sie gehen mit dem schönsten aller Frauenzimmer, mit der Unsterblichkeit schlafen. Sie haben uns deutschen Dösköpfen etwas gezeigt, was wir seit Goethes Abschied von der Bühne nicht mehr gesehen haben, nämlich: Wie man Theater zu spielen hat. Wir danken Ihnen, daß Sie sich, um dies Exempel zu statuieren, Düsseldorf ausgesucht haben. Solange das Flüsschen, dem unsere Stadt ihren Namen verdankt, noch nicht eingetrocknet ist, wird man Ihres Namens hier gedenken. Und daß die Düssel nicht vertrocknet und Ihr Ruhm nicht getilgt wird, dafür werden wir sorgen. Und wenn wir den Moseltwein, den wir jetzt auf Ihr Wohl unsere Kehlen hinabspülen, in den Rinnstein gießen müßten! Stoß mit mir an, Ihr mitternächtlichen Gestalten: Karl Zimmermann sei unser volles Glas geweiht! Schüttet Öl auf eure Lämpchen, ihr törichten Jungfrauen, die ihr eure Römer nur halb, oder pfui Teufel gar! nur viertel gefüllt habt! Denn der Messias ist erschienen für die Kunst in Düsseldorf. Ruft mit mir, was rufen kann: Es lebe Karl Zimmermann!“ Gleich nach dieser Rede und dem lauten Vivat, das man auf dem anderen Ufer des Rheins hören konnte, empfahl sich Zimmermann, der kein Freund der Fidelität nach Mitter-

310 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

nacht mehr war. Aber die erregte Schar der Freunde geleitete ihn und die Gräfin, mit der er im Wagen langsam im Schritt heimfuhr, noch bis zum Ratinger Thor, wo damals die Felder und Gärten begannen. Und lang noch hallten die Jubelrufe der dankbaren Jugend hinter dem Gefeierten her, der in stummer Ergriffenheit in die finstere Nacht schaute und den letzten Begeisterten, die ihm noch über die Stadt folgten, seine gelben Rosen, die ihm der Prinz wieder überreicht hatte, zuwarf wie Hoffnungen in die Zukunft.

So sah der schöne Geburtstag des Immermannschen Theaters aus. Und so ward sein Todestag, vier Jahre danach, am 31. März 1837.

Man gab die „Grifeldis“, das Erstlingswerk des damals noch vielversprechenden österreichischen Dichters Friedrich Halm. Es war das letzte Werk, das Immermann in Szene gesetzt und so mit seinem Geiste geadelt hatte. Es bedeutete für jene Zeit ein verheißungsvolles Morgenrot. Und darum hatte es sich Immermann als Abschluß seiner theatralischen Sendung und Laufbahn ausgesucht. Denn er wollte nicht wie ein Besiegter und Verzweifelter sterben, sondern noch immer allem Mißgeschick zum Trotz als ein Hoffender vom Schauplatz abtreten. Ganz allein pilgerte der Dichter an diesem linden Vorfrühlingsabend zum letzten Male von Derendorf zu seinem Theater hin. Denn leider hatte sich das schöne Verhältnis zwischen ihm und der Gräfin Ahlefeld in diesen Jahren getrübt durch den unbesiegbaren Ehehaß jener Frau, die seinen Stolz kränkte und sein

Ehrgefühl verletzte, weil sie sich nicht zu der Verbindung mit ihm öffentlich bekennen mochte. Und was anfangs nur eine ledigliche Formfrage bei ihnen gewesen war, das hatte sich nun zu einem tiefen Abgrund zwischen ihren beiden Persönlichkeiten erweitert. Einsam nur mit seinem Stod so durch die Felder zur Stadt wandernd, überdachte Zimmermann bei sich die schrecklichen vier Jahre, in denen er das Schiff seines Theaters durch Sturm und Wetter und was noch viel schwerer und trauriger gewesen war, durch die lähmende Meeresstille gelenkt hatte.

Felix Mendelssohn, der ehemals so begeisterte, war zuerst dem Unternehmen untreu geworden. Es hatte ihn nicht lange gereizt, den Operndirigenten in einer kleinen Stadt zu spielen und sich über größenwahnsinnige Tenöre zu ärgern und die rechte Hand allabendlich aus dem Scharnier zu taktieren. Zudem waren die neumodischen Opern nichts für den verwöhnten Geschmack des vornehmen, reichen Jünglings gewesen, den weiland Jupiter Goethe als seinen Ganymed geehrt hatte. Es mochten minder begabte Geschöpfe in diesem verwünschten Krähwinkel am Rhein, den Laßtstod schwingen, wo über die kleinste neue Dekoration, die anzuschaffen war, lange Verwaltungsrathsitzungen und törichte Debatten erfolgten. Ein Genie wie Mendelssohn war sich zu schade dafür, Pionierarbeit zu tun. Nach kaum einem Jahre hatte er den Bettel hingeworfen und war dem Lockruf, als Leiter des Gewandhauses in Leipzig zu wirken, gefolgt. Und an Zimmermann war die Direktion der Oper, auf die er durch-

312 **Eulenberg, Mein Leben für die Bühne**

aus nicht gefaßt gewesen war, als ein herrenloses Gut zurückgefallen.

Und Grabbe war erschienen, der von ihm heißersehnte Apostel, und hatte fast zwei Jahre lang das Immermannsche Theater mit seinen klugen und witzigen Kritiken begleitet und die Düsseldorfer Bühne als eine bleibende geistige Erscheinung in der Theatergeschichte Deutschlands festgebannt. Vergebens hatte Immermann versucht, den zertrümmerten Freund wieder aufzubauen, diesen absterbenden, mit der Welt und der Zeit, die ihn umgab, verfallenen Geistesgiganten aufzurichten. Es wollte ihm, der so vielen geholfen hatte, bei diesem nicht glücken. Und schließlich war der Tag gekommen, wo sie beide, zwei völlig verschiedene und entgegengesetzt geschaffene Naturen, sich überworfen und getrennt hatten. Ohne Groll, ohne Vorwurf, einzig der Notwendigkeit folgend, die ihren Bund wieder auseinandertrieb. Und Grabbe war nach Detmold in seine heimatlichen Wälder geflohen, ein verwilderter und verwundeter Urmensch, und war daselbst im Finstern zusammengebrochen und verendet.

Und dann war Immermanns Theater, seine herrliche Gründung, selbst immer mehr erkrankt. Auf allzu festen finanziellen Füßen hatte sie zwar von vornherein nicht gestanden. Oft schon im Anfang hatte der Landgerichtsrat mit seiner eigenen Kasse in die Bresche springen müssen. Manches kleinere Defizit war stillschweigend von ihm selbst gedeckt worden. Nicht als ob die Schuld für den Verfall seiner Bühne am Düsseldorfer Publikum allein ge-

legen hätte. Im Gegentheil, die Theilnahme am Schauspiel war von Jahr zu Jahr nur gewachsen, und die Überschüsse, die es einbrachte, mußten die großen Löcher, welche die teure Oper in den Säckel der Stadt riß, so gut es gehen wollte, zustopfen. Gleichwohl konnte sich die städtische Verwaltung nicht dazu entschließen, der Oper den Abschied zu geben. Die reiche Umgebung von Düsseldorf hatte gänzlich bei Zimmermanns Theaterreformversuchen versagt. Elberfeld, auf das er vornehmlich für seine Gastspiele gerechnet hatte, brachte ihm und seinen Plänen nicht das geringste Verständnis entgegen. Ja, ihm war der Ort seiner „grenzenlosen Gemeinheit“ wegen so ekelhaft geworden, daß er sich, als er es das letztemal verließ, geradezu das Gelübde ablegte, hinfüro nie anders als gezwungen in diesem Neste verweilen zu wollen, und des Sängers Gluch über die Wupper ausgesprochen hatte, also daß sie sich seit jener Zeit ganz schwarz gefärbt hat. In Bonn, wo er Shakespeare und Schiller hatte aufführen wollen, wurde ihm die Erlaubnis zu Gastspielen verweigert mit dem kuriosen Begründen, die Studentenschaft könne verdorben und von ihrer Beschäftigung abgezogen werden.

So hatten denn die Düsseldorfer Theaterfreunde jahraus jahrein wacker zuzahlen müssen, bis der Zuschuß 16000 Taler betragen hatte. Und nun mochte keiner mehr Geld aufbringen und dies Faß der Danaiden füllen. Schließlich erklärten einige Opfermutige, noch einmal 6000 Taler auswerfen zu wollen. Aber Zimmermann hatte darauf

314 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

verzichtet. Er mußte, daß seine Bühne ein jährliches Subsidium von 4000 Talern gebrauchte, um ihr Leben weiter fristen zu können. Und da diese Summe nicht mehr flottgemacht werden konnte, so mußte sein Theater die Augen schließen.

Wie immer gefaßt, schritt der gewesene Theaterdirektor, dies alles überdenkend, rüstig der Stadt zu. Er pflückte sich im Vorbeigehen von einem Strauch den ersten zartgrünen Zweig ab und steckte ihn sich statt eines Ehrenzeichens ins Knopfloch. Nun ging er durchs Ratinger Thor. „Passiert!“ rief die Wache, die damals noch dort stand, und begrüßte ihn ehrfurchtsvoll. Und Immermann, der stets, ob wach oder schlafend, vom Theater träumte, mußte dabei der wunderlichen Szene aus dem „Lear“ gedenken, wo der einstige König phantastisch mit Blumen und Kränzen aufgeschmückt seinem Narren die Parole abfordert: „Gebt die Parole?“ „Süßer Majoran!“ — „Passiert!“

Ganz mutterseelenallein wohnte der Intendant in seiner Proszeniumsloge dann der letzten Vorstellung bei, die das versammelte Publikum mit stiller Rührung begleitete. Sie fühlten wohl alle, was heute für sie unterging, und daß die Poesie hier auf lange Zeit zu Grabe getragen wurde. Es war eine allgemeine Klage. Und wie es so oft geschieht: Nun sie den unbequemen Neuerer und Theaterherrscher weggegrault hatten, tat es ihnen allen im Grunde ihrer Seele bitter leid. In der Pause nahm Immermann von seinen Schauspielern, wie einst Napoleon von seiner Garde

im Schloßhof zu Fontainebleau, Abschied. Alle drängten sich an ihn und drückten oder küßten ihm die Hände. Der größte Teil von ihnen hatte sich — und dies ist wohl das einzige in dieser Erzählung, was heute vielleicht nicht mehr geschehen würde! — bereit erklärt, auf die Hälfte ihrer Gage zu verzichten, wenn nur seine, Zimmermanns Tätigkeit der Bühne erhalten bliebe. Selbst der alte, dicke Derossi kam auf ihn zu, schneuzte sich, drückte ihm kurz die Hand und schluffte von dannen. „Ich danke euch, meine Kinder!“ sagte Zimmermann —, es war das erstemal, daß er zum letzten Male familiär zu seinen Schauspielern wurde —, und dabei kämpfte er die Tränen herunter, die ihm aus den Augen bligen wollten: „Unsere Ehre ist in salvo geblieben!“

Eine Reihe von Damen aus der Gesellschaft hatten sich auf die Bühne gewagt an diesem Abend, um Zimmermann einen prächtigen, von ihnen gestickten Teppich zu überreichen. „Auf dem läßt sich gut ruhen und vieles vergessen!“ lachte der Herausgefeierte, wie er sich selber nannte. Ein Häuflein Kunstenthusiasten aus Oberbilk sandte ihm einen kostbaren silbernen Pokal auf die Szene zum Dank für „jene unvergeßlichen Stunden im Reiche Thalias, die er ihnen erschlossen“. „O Oberbilk!“ rief Zimmermann voll Freude, „du bist mit nichts die kleinste unter den Gemeinden des einstigen Großherzogtums Berg. Denn aus dir ist mir das Heil gekommen für meine Seele!“

Die Glocke meldete das Ende der Pause. Zimmermann

316 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

ging froh erregt in seine Loge zurück, und das Stück ward ruhig weiter und zu Ende gespielt. Zum Schluß erhob sich der Vorhang nochmals. Und einer der Hauptdarsteller sprach einen von Immermann gedichteten Epilog, den würdigsten Abgang, den jemals ein großes, gescheiter-tes künstlerisches Unternehmen sich gemacht hat. Denn noch heute klingen uns jene Verse wehmütig und ergreifend ins Herz, mit denen er von seiner Bühne, seiner Schöpfung Abschied nahm, aufrecht aus dem Reich der Träume ins Leben zurückkehrend:

So hört mich denn, ihr Lieben, eh ihr geht,
 Und wir uns trennen müssen: Der Tod galt
 Stets für den glücklichsten, der an die Kraft,
 Die ungeschwächte, rasch die Sichel legt,
 Der trifft, noch eh' das Leben allgemach
 Bewußtsein, Mut und Sinne ausgelöscht.
 Sei dieser Tod ein Gleichnis unfres Falls,
 Und dieses Gleichnis heut' uns sanften Trost!
 Noch kämpfte, wagte, strebte hier ein jeder,
 Noch waren viele Kränze aufgesteckt
 Und nicht ersiegt. Noch hatte nicht der Alltag,
 Nicht das Gemeine, dem des Menschen Werth
 Im Lauf der Jahre leicht verfällt, entstellend
 Die Szene überwuchert. — Fehler, wer verneint sie?
 Manches Ungeschieß, wer wagt es abzuleugnen?
 Allein das sprechen wir mit Zuversicht
 Und Wahrheit aus: Ward hier geirrt, so irrte
 Der Eifer, nicht gleichgült'ge Lässigkeit.

So schloße sich vielleicht zu rechter Zeit
 Das Haus! So gingen unter günst'gen Sternen wir
 Von hinnen! — Gebt die Hoffnung unsern Schritten
 Als Reisesegen mit und als Gewinn,
 Daß ihr der Dichtung Traum, aus dem wir jetzt
 Erwachen müssen, still in der Erinnerung
 Verschönt, verklärt zu Ende träumen wollt!

Vor dem zum letzten Male gesenkten Vorhang entfernte sich die Menge ernst und gedankenvoll wie von einer Totenfeier. Zimmermann blieb im Hause zurück, bis der letzte Mensch verschwunden war und das letzte Licht erlosch. Dann trat er einsam aus dem finsternen Haus auf den Platz vor dem Theater. Er war ganz leer und still, nur von zwei Laternen beschienen. Alle hatten sich davongemacht, weil sie fühlten, daß der Augenblick, ihrem früheren Intendanten zu huldigen, vorüber war. Nur der alte Kurfürst Johann Wilhelm ritt noch auf seinem grünen Gaul gespenstisch in der Nacht umher. Und plötzlich lüftete er, nur für Zimmermann sichtbar, seine gefütterte Kurfürstenkrone von seiner mächtigen Lockenperücke und sprach, nur für Zimmermann vernehmbar, laut und leutselig herablassend die Worte:

Ich danke ihm, das hat er brav gemacht.

Man wird ihn nicht vergessen. Gute Nacht!

Laube und Dingelstedt

Pauline Metternich, jahrzehntelang als das Haupt, oder sagt man noch artiger bei ihr, als das Herz der vornehmen Wiener Gesellschaft bekannt, kam kurz nach 1870 in die österreichische Hauptstadt. Sie eröffnete dort als Gattin des ehemaligen österreichischen Gesandten in Paris unter Napoleon dem Dritten ihren berühmten Salon, der eine Reihe von Jahren an der Wien die gleiche Bedeutung hatte wie der der Rahel in Berlin zu Anfang des Jahrhunderts. Von allen Festen, die sie damals schon zu geben liebte, waren die Maskenbälle bei ihr die üppigsten und zugleich heitersten, die man an der Donau erlebt hat. Und unter ihnen soll der vom Karneval 1875 der allerausgelassenste gewesen sein. Sie verkehrte in jener Zeit besonders mit dem Theatervolk. Trat sie doch selbst kurz nachher in einer Vorstellung, die zu wohltätigen Zwecken im Palais Auersperg stattfand, mit großem Erfolg als Köchin in einer Posse von Benedix auf. Alle Sterne des Burgtheaters waren denn auch an jenem Abend bei ihr versammelt. Und zwar waren sie auf den Wunsch der Fürstin in den Masken ihrer Lieblingsrollen erschienen. Man entdeckte bald Gabillon als „Hagen Tronje“, Baumeister als „Falstaff“, Lewinsky als „Franz Moor“ und Sonnenthal, den damals noch jugendlichen, als „Mar

Piccolomini". Schwerer waren die Damen aus der Schar der Verkleideten herauszufinden. Aber lange vor Mitternacht hatte man doch schon die Baudius als „Minna von Barnhelm“, die Babillon als „Gräfin Terzky“ und die Wolter als „Maria Stuart“ erkannt. Für eine kurze Weile hatte Dingelstedt am Tisch der Festgeberin Platz genommen. Er hatte sich die Erlaubnis ausgebeten, kein Kostüm anlegen zu müssen, weil er sich seit einigen Tagen nicht wohl fühlte, und nur um der Wiener Aristokratie eine Ehre zu erweisen, erschienen war. Auch kündigte er sogleich an, daß er noch vor der Demaskierung auf Anordnung seines Arztes wieder verschwinden müsse. Nur von der Wolter wollte er, ehe er sich in seine vornehme direktoriale Wohnung im neuen Wiener Opernhaus zu seiner besorgten Frau Jenny zurückzog, kurz Abschied nehmen. Zu diesem Vorhaben war er nach einer höflichen Verbeugung gegen seine nächsten Nachbarn aufgestanden und schritt nun mit seinen langen, von Heine verspotteten Beinen auf die Schauspielerin zu, die erst kürzlich in ihrer Darstellung der Lady Macbeth wieder allgemein gefeiert worden war und so hoch wie nie im Kurse stand.

Untermwegs gesellte sich ein Herr in einem grünen Domino zu ihm. Er hatte nach Maskenrecht Dingelstedt gleich unter und begann ihn auch sofort zu duzen: „Erschrick nicht, Baron, ich bin zwar nicht bayrisch geadelt, wie du, und noch weniger österreichisch baronisiert. Aber vom Theaterfach versteh ich neunmal mehr als du, trotzdem ich unsere

einstigen jungdeutschen Ideale nicht so verleugnet habe wie du, vom Herweghschen Freiheitsbaume abgefallener Aristokrat!"

Dingelstedt sah sich den maskierten Bruder erstaunt über die Schulter an. „Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist“, zitierte er in seiner gern ein wenig altfränkisch gehaltenen Weise. Und fügte wie ein Plauderer in seinen Gesellschaftsromanen, die heute vergilbt sind wie alte Jahrgänge der „Gartenlaube“, hinzu: „Ihr macht freilich von diesem Freibrief unseres Goethe einen allzu übermütigen Gebrauch.“

„Es ist doch Fasching, Baron“, entschuldigte sich die Maske und zog den ganz verduzten Dingelstedt hinter eine Säule. „Im übrigen wirst du mich völlig verstehen, wenn ich meine Larve lüfte. Hier hinter diesem grünen Domino steckt — nicht etwa Theodor Körner, weiland für 1500 Gulden im Jahr Theaterdichter an unserer Burg, trotzdem er diese meine Tracht in einem faden Alexandrinerlustspielchen besungen hat, — sondern dein unmittelbarer Vorgänger an dieser Stätte, dein Feind und Nebenbuhler — Heinrich Laube.“

„Du scherzest nicht übel, böse Maske“, sagte Dingelstedt und trat einen Schritt zurück, um sich den Frechen, der diesen Scherz wagte, besser anzusehen. „Es ist nur gut, daß ich meinen Rivalen viel zu gut persönlich kenne, um auf dich hereinzufallen. Besser sage ich freilich ‚gekannt habe‘, denn heutzutage grüßen wir einander kaum mehr. Aber weißt du noch, vorwichtige Maske, wie wir Ende 1849

hier in Wien zusammen als Gangnachbarn in einem Hotel, in der altberühmten ‚Stadt Frankfurt‘ in der Seilergassen, hausten?“

„Gewiß entsinne ich mich dessen“, sicherte sein Gegenüber.
„Von dem Jahre an datiert doch meine fast zwanzigjährige theatraalische Thätigkeit an der Burg, die du nun mit Trara und Festumzügen und Schlachtscenen auf der Bühne fortsetzt. Hüte dich, Franzl, vor der ausgleichenden Gerechtigkeit, die Klios Griffel führt, und sieh dich beizeiten vor deinem Nachruf vor! Schau dir die Mimen dort um uns an! In jahrzehntelanger mühsamer Schulreiterei hab’ ich sie von Probe zu Probe zugeritten. Meinen Alexander Strafosch, den Sprachmeister, — hörst du ihn von jenem Tisch dort hinten in der Ecke, wo er gerade seiner Nachbarin etwas in die Ohren flüstert, deutlich zu uns herübertönen? — hab’ ich meinen Schauspielern noch in die Privatwohnung geschickt, um ihre Zunge geschmeidig zu machen. Der Pflege des Wortes hab’ ich mich angenommen wie nur Goethe in Weimar vor mir. Aber während er die Sprache kunstvoll herausdrehselte und den Grund zu jener gezierten Bühnenweise mit dem rollenden „N“ geschaffen hat, hab’ ich die natürliche Ausdrucksweise und die gewöhnliche schlichte Aussprache gepredigt.“

„Was hältst du mir da für einen langen Sermon, masmierter Freund Laube! Wie ein Professor der Ästhetik in der Theaterschule! Das Bild ist und bleibt die Hauptsache auf der Bühne! Am farbigen Abglanz haben wir das Leben!“

„Und die Langeweile, wenn der Geist nicht hindurchleuchtet“, unterbrach der Mann in der Maske ungestüm den gemäßigten Dingelstedt, der im Begriff war, elegant noch nach ein paar weiteren Zitaten auszuholen. „Laß dich doch nicht einseifen, Baron, von deinen Schmeichlern, mit denen du die Vorzimmer zu deinem Bureau austapezierst! Sie loben und lügen dir die Ohren voll, wie herrlich du die Historien, die geschichtlichen Dramen Shakespeares herausgebracht hättest, um dich die Rechnung, die der Ausstattungs Pomp kostet, verschmerzen zu machen. Deinen „*Heptaameron*“ nennen sie die sieben Abende, die du aus dem Kampf der Häuser York und Lancaster herausschlägst. *Heptaameron*! Humbug! Als ob du der liebe Gott wärst mit deinem Schöpfungswerk! Jag’ die Speichellecker fort und lies meine Kritiken darüber in der „*Deutschen Rundschau*“, die dir die Wahrheit sagen! Man gähnt sich die Mäuler aus der Gasson über deinen Historien, die nichts weiter sind als eine versiffigierte englische Chronik, gut für die höheren Lehrklassen im Eton College. Uns andere langweilt der Kampf zwischen der weißen und der roten Rose, unter deren Zeichen sich einst die beiden Häuser entzweiten und befehdeten. Wir dächten nicht daran, uns diese beiden langstieligen Blumen in unser Wappenschild zeichnen zu lassen, wie du es soeben getan hast, du neugebackener Freiherr, du kosmopolitischer Ernachtwächter du!“

Dingelstedt wollte schon dem groben Burschen, der so kühn seine Allotria mit ihm trieb, den Rücken zukehren. Unspielungen auf seine freizeithlichen revolutionären Jugenda-

neigungen, die noch mit Herweghschen Träumen kokettierten, waren ihm jetzt besonders unangenehm. Indessen er wollte auch dem anderen, der, wer es auch unter seiner Maske sein mochte, kein dummer Kerl war, nicht uneingeschränkt das letzte Wort lassen. Darum warf er mit einem leichten Achselzucken ein: „Mit Verlaub, ein Blick in unsere Kassenbücher, die dem Herrn gern in den Rechnungsräumen unseres Burgtheaters offen stehen, dürfte Euch davon überzeugen, welche Zugkraft diese „langweiligen Historien,“ wie Ihr sie nennt, auf unser Publikum ausüben.“

Dies Beweismittel machte den stärksten Eindruck auf den vermeintlichen oder wirklichen Heinrich Laube. Die Rücksicht auf die Tagestheaterereinnahmen war ja die den beiden Männern gemeinsame größte Sorge. Die Entdeckung neuer Dichter, diese schönste Aufgabe für einen Bühnenleiter, kam erst in zweiter oder dritter Linie für sie. Dadurch unterscheiden sich Laube wie Dingelstedt von einem Idealisten wie dem deutschen Theaterreformer Immermann, daß sie beide sich der Macht der Tatsachen, die ihr Kassier ihnen vorrechnete, willig beugten und sich ruhig zu Totengräbern von guten Dramen, die Tagesmißerfolg hatten, hergaben. Sie unterschrieben gefügig das Urteil der Menge und beschwichtigten ihr künstlerisches Gewissen, indem sie sich den Umständen unterwarfen, die eben stärker waren als sie. So konnte es geschehen, daß unter Laubes Leitung am Burgtheater Hebbels „Herodes und Marianne“ nach zweimaliger Aufführung auf Jahrzehnte in

324 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

die Versenkung und Vergessenheit versunken war. So sollten unter Dingelstedts Führung Moser und Schönthan als erfolgreichere Autoren ihren Einzug in die Burg halten. Die empörende Art mancher unserer Theaterleiter, von der selbst Brahms und Martersteig keine Ausnahme machten, ein Stück nach dem Kassenerfolg zu werten und gleichgültig es gegen ein Werk abzusetzen, dessen Durchschnittseinnahme zehn Mark mehr beträgt, dies rohe Verfahren auf dem Kunstmarkt schreibt sich in seinen ersten Anfängen von Laube und Dingelstedt her. „Das Stück hielt sich nicht“, stellten beide, man möchte fast sagen, mit Wohlbehagen fest, wenn ein wertvolles neues Werk von ihnen abgesetzt wurde. Und zwar auf Grund der jämmerlich von ihnen angewandten Statistik ihrer Tabellen, die durch Opfermut oder Charakterstärke zu verbessern ihnen niemals eingefallen ist.

Infolge dieser inneren Übereinstimmung zwischen den beiden, die sich in stummer Anerkennung der Tatsachen aussprach, konnte unsere grüne Maske nichts Rechtes auf die Hinweisung Dingelstedts bemerken.

„Der Erfolg ist das Gottesgericht“, zitierte der Domino aus den „Karlschülern“. „Das stimmt freilich, aber glaub' mir, Baron, lang werden sie nicht ziehen, deine ledernen Königsdramen. Du mußt dich mehr an die Franzosen halten, rat ich dir. Augier ist heut der Mann, wie es zu meiner Zeit Scribe gewesen ist. Und wag' es einmal mit Dumas fils, der vermaledeiten Zensur zum Trotz, die uns seßiert! Mir hat sie toll mitgespielt, eine unfehl-

bare Zensurbehörde! Die ‚Genoveva‘ von Hebbel mußte ich in ‚Magellona‘ umtaufen, weil eine Heilige nicht auf den Brettern der österreichischen Hofbühne erscheinen durfte. Dem Dichter, der gar nicht so spröde war, wie seine Nachbeter ihn schildern, war es gleich, wenn er nur gespielt wurde. Mich aber hat es arg verstimmt. Unter uns jungen Deutschen a. D., findest du nicht, daß die Geschichte unseres K. und k. Burgtheaters mit ihrem ewigen Kleinkrieg gegen die allmächtige Zensur sich wie ein Kapitel aus dem noch ständig im Erscheinen begriffenen Riesenwerk ‚Die menschliche Dummheit‘ lieft?“

Der geadelte Dingelstedt liebte derlei resolute Fragen durchaus nicht. Er dachte jetzt nur mehr daran, wie er die lästige, grün vermunnte Gestalt an seiner Seite mit Unstand loswerden konnte: „Mir scheint gar, Sie nehmen die Sache ernst?“ fragte er mit seinem kühlfsten mephistophelischen Lächeln.

Voll Erlösung sah er die hohe Gestalt der Wolter auf sich zuschreiten. „Ist der berühmte Schrei unserer Wolter nicht viel wichtiger als das Stück, in dem sie schreit?“ fügte er von seiner Länge herab hinzu.

Auch in diesem Punkte hatte er mit Laube Gemeinsamkeiten. Der Mimentkult, der sich nach ihnen so häßlich hervordrängte, daß man über lauter Heiligen Gott selber vergaß, ist von den beiden einander spinnefeindlichen Theaterherrschern genährt worden. Besonders Laube ist in seiner besten Zeit ein wahrer Schatzgräber junger schauspielerischer Kräfte gewesen. Auch was er über Schauspieler und

326 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Schauspielerinnen, denen er zugeneigt war, aufgezeichnet hat, gehört zu den besten Beschreibungen mimischer Leistungen, die wir in Deutschland haben, und ließt sich noch heute, als ob es eben von gestern wäre. Darum konnte die Maske auch bei dieser Bemerkung seines vornehmen Anhängsels schwer widersprechen, ohne seinem ausgesprochenen Charakter untreu zu werden:

„Du magst recht haben, Kollege!“ zwinkerte er aus den Schlitzen seiner schwarzen Larve seinen Nachbarn an: „Die Darsteller sind und bleiben nun einmal die Hauptsache bei unserer Kunst. Vollends hier in Wien, wo der Schauspieler weit mehr als der Dichter gilt. Du könntest überhaupt gar nicht schlecht sein als Bühnenleiter, wenn du nicht mein Nachfolger wärst, Baron. Die Erbschaft belastet. Gleichwohl, ich fürchte, die Theatergeschichte wird uns beide stets wie Dioskuren nebeneinander führen, trotzdem wir nichts und am wenigsten den Ruhm gemeinsam haben wollen. Aber was hilft's? Wir bleiben gleich den Zwillingspaaren, die Dante im ‚Inferno‘ zusammenschweißt, auf Leben und Tod vereinigt, wie man mich einst zu Fußkorns Wut stets mit diesem zusammen genannt hat. Heute bin ich der Leidtragende. Lebwohl, wir gehören nun einmal zueinander, ich, der Maurerssohn, und du, der ehemalige kurheßische Kasseleraner Steißtrommler und Gymnasiallehrer. Gib acht, wir werden in Stein neben Schreyvogel, dem klassischen Dramaturgen des Burgtheaters, kommen, wenn man uns einst eine Nische gönnt!“

Der grüne Domino hatte vertraulich Dingelstedt in den Arm gekniffen, bevor ihn dieser noch ärgerlich wegziehen konnte, um ihn der heranrauschenden Wolter entgegenzutreffen: „Mensch, ärgere dich nicht, auch wenn du blaues Blut bekommen hast!“ nickte die Maske noch zu ihm herüber. „Ich geh jetzt, den Makart zu frozeln. Der ist noch viel berühmter als du!“

Damit wandte sich der Vermummte nach dem Maler um, der eben, umringt von liebäugelnden Damen, den Saal durchschritt.

Am anderen Tage hieß es, daß Fritz Kraßel, der ausgezeichnete jugendliche Komiker und Naturbursche, in einem grünen Domino auf dem Festabend der Metternich gewesen wäre. Er selber hat es damals bestritten. Nur als im Stiegenhaus des neuen Burgtheaters Anno 1888, lange nach dem Tode seiner beiden einstigen Beherrscher, die Denkmäler von Laube und Dingelstedt in zwei Nischen nebeneinander aufgestellt wurden, soll er es ihnen lächelnd anvertraut haben.

Der Herzog von Meiningen

„Wie schwer ist es, ein Mäzen zu sein!“
König Ludwig II. von Bayern.

Von wem ist denn anders die Rede wie von jenem Georg II. von Sachsen-Meiningen, den man zeitlebens den „Theaterherzog“ zu benennen pflegte, was ihm bei seinem strengen Gefühl für Würde und Haltung stets verletzten? Gegen zwei Uhr in der Nacht war er von der Probe in sein Schloß zurückgekehrt. Man hatte „Die Hermannsschlacht“ von Kleist arrangiert, die eins der Lieblingswerke des Herzogs war. Er befahl, noch Tee zu bringen und setzte sich an den großen Zeichentisch, der neben seinem Arbeitspult stand. Noch einmal ließ er genau die Figurinen zu dem Stück durch seine großen, vornehmen Hände gleiten. Die Pausen von diesen Zeichnungen hatte er den Schauspielern, jedem einzelnen besonders, überreichen lassen. Bei der bildlichen Darstellung des Quintilius Varus stutzte er. „Was hat mir Chronegk da erzählt,“ so dachte es in seinem Kopf, „daß er in einer Kostümübersicht in den letzten Münchener Bilderbogen gesehen habe, daß römische Feldherren noch einen Glaus über dem Sagum getragen hätten? Das kann ich mir gar nicht denken. Es würde zudem nicht gut aus-

sehen. Aber wenn es geschichtlich irgendwie nachzuweisen wäre . . .“

Er war in seine Bibliothek nebenan getreten und schlug in den, wie der Kanzleistil sagt, diesbezüglichen Büchern nach. Weder im Niebuhr noch im Friedländer noch im Mommsen konnte er einen Beleg dafür finden. Er prüfte noch die Auszüge aus Cäsar, Tacitus und Livius, die er sich unter der Überschrift: „Anmerkungen über die Trachten der Römer“ gemacht hatte, und blätterte zu guter Letzt noch die Geschichte der Feldzüge Cäsars von Napoleon III. durch. Was er feststellen konnte, war dies, daß die sogenannte *paenula*, ein Glas, bei schlechtem Wetter von der niederen Bevölkerung Roms, bei Reisen aber auch zuweilen von den Vornehmeren über der *Tunika* oder der *Toga* getragen worden sei. Keinesfalls aber bestand eine kulturhistorische Notwendigkeit, dem Quintilius Varus einen solch dicken, zottigen Stoff über das *Sagum* zu ziehen. Die Schlacht im Teutoburger Wald hatte im September stattgefunden, in dem es immerhin selbst im alten Germanien noch nicht so kalt zu sein pflegte, daß ein abgehärteter Kriegermann und selbstbetrußter eitler Feldherr wie Varus sich derart zu verummummen brauchte. „Lassen wir es bei der langen *Tunika* mit dem breiten Purpurstreifen und bei dem *Sagum* bewenden, dem rechteckigen Kriegsmantel der Römer! Auch von einer *lacerna*, dem leichten, bunten Überwurf, den die römischen Stüßer zur Kaiserzeit in Mode brachten, möchte ich bei dem Feldherrn absehen!“ Also

entschied der Herzog für sich in der geheimen Regie-
sitzung, die er nach jeder Vorstellung mit sich allein ab-
hielt. Wie eine Melodie gingen ihm die Verse aus Shake-
speares „Julius Cäsar“ durch den Kopf, die Mark Anton
an der Leiche spricht:

„Diesen Mantel,
Ihr kennt ihn alle; noch erinn’ ich mich
Des ersten Males, daß ihn Cäsar trug
In seinem Zelt, an einem Sommerabend,
Er überwand den Tag die Nervier.“

Der Herzog war an seinen Zeichentisch zurückgetreten.
„Was mir aber eingefallen ist über dem Nachforschen!“
dachte er weiter bei sich selber in dem ewigen Reflektieren
über die Probe, von dem ein richtiger Regisseur auch nach
seiner Arbeit noch ganz besessen ist: „Das ist dies: Ich
könnte dem Geheimschreiber des Ventidius einen Hermeshut
aufsetzen, wie man ihn damals auf dem Lande trug.
Man gewinnt dadurch mehr den Eindruck des Botschafts-
trägers bei ihm. Denn er wirkt in dem Werk stärker als
solcher denn als Schreiber.“ Mit seiner vom alten Cor-
nelius und seinem Meisterschüler Kaulbach im Zeichnen
unterwiesenen Rechten entwarf er schnell und leicht auf
einem Blatt noch ein paar Skizzen zu einer solchen flachen
Kopfbedeckung, wie Kaiser Augustus sie auch zu Hause,
so oft er spazierenging, getragen hatte. Diese Zeich-
nungen legte er für den Kostümschneider zurecht, der stets
von ihm genaueste Weisungen über die Trachten bekam,
und freute sich innerlich an diesem kleinen neuen Farben-

tupf, den das Riesengemälde von der „Hermannschlacht“ damit bekam.

Dann ging er an sein Schreibpult, nippte an dem Tee, der dort für ihn bereitstand, und schrieb auf einen Bogen folgenden Vermerk: „Die Darstellerin der Thusnelda deutete heute durch Fragen an, daß sie nicht recht verstände, wie das Lied schließen solle, das sie im siebenten Auftritt des zweiten Aktes zur Laute zu singen habe und das der Dichter plötzlich abbrechen lasse. Dieser schreibt nämlich vor, daß Thusnelda, nachdem sie einige Griffe auf der Laute getan habe, nach einer Pause also zu spielen und zu singen hätte:

Ein Knabe sah den Mondenschein
In eines Leiches Becken;
Er faßte mit der Hand hinein,
Den Schimmer einzustecken;
Da trübte sich des Wassers Rand,
Das glänz'ge Mondesbild verschwand,
Und seine Hand war — —

Damit hat sie innezuhalten. Der Darstellerin ist klarzumachen, daß der Dichter seine Thusnelda gerade dieses Lied singen läßt, um den hinter ihr sitzenden römischen Legaten Ventidius, von dem sie weiß, daß er gern eine ihrer goldenen Locken besitzen möchte, davor zu warnen, die Hand nach ihrem Haar zu heben. Sie tändelt in den Worten dieses Liedchens absichtlich mit dem fremden Jüngling, den sie in sich verliebt wähnt. Geschmeichelt durch die Huldigungen, die er ihr darbringt, und ein wenig

332 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

auch selbst ihm zugetan, zeigt sie ihm doch durch diese Verse, die sie singt, wie ungreifbar fern sie ihm sei und ewig bleiben werde. Der Schluß ihres Gesanges wäre etwa dahin zu ergänzen:

Und seine Hand war — leer und kalt,

 Dahin die schöne Traumgestalt!

Mit diesem Liedchen erhebt Thusnelda gleichsam zum erstenmal noch sanft drohend ihre Hand, neckisch wie ein Raſenpfötchen. Dieselbe Hand, die sich dann zum Schluß des Dramas mit den Pranken der wilden Bärin in die weiche Brust des falschen Römers gräbt, der ihre Locken nicht für sich, sondern für seine kahle Kaiserin begehrt. Darum ist darauf zu achten, daß die Darstellerin dieses Lied, das ohnedies ein Kunst- und kein Volkslied ist, mehr recitando, im Halbgesang nimmt, damit man seinen Inhalt gut verstehen kann.“

Schließlich ergriff der Herzog noch das Notizenheft, in dem er seine Wünsche, die Statistikerie betreffend, einzutragen pflegte, und vermerkte: „Ich wünsche bei der nächsten Volksszene in Teutoburg (4. Akt, 4., 5. und 6. Auftritt) unter dem vorgeschriebenen Volk jeden Alters und Geschlechts noch sechs Schauspieler und vier Schauspielerinnen mehr. Hierfür erbitte ich mir schon für morgen Vorschläge.“ Er schrieb dies mit militärischer Kürze hin, so wie die Obersten und Offiziere im „Prinzen Friedrich von Homburg“ die Befehle zur Schlacht bei Gehrbellin auf ihre Schreibtäfelchen setzten, und so wie er selbst im Feldzug von 1870, den er an der Spitze der Meininger

als Regimentschef mitgemacht hatte, seine festen Orders empfangen und ausgeführt hatte. Schon in früheren Jahren harthörig, zog er den schriftlichen dem mündlichen Verkehr mit der Mehrheit der Menschen vor, die sich lieber befehlen als bitten läßt. „Bestimmt und bündig! Gewissenhaft und genau!“ Unter diesen Losungsworten + konnte er auch theatertaktisch vorzugehen und seine Bühnenschlachten zu schlagen sowie seine szenischen Siege zu erringen. Er sah auf die Uhr. Es war nach drei geworden über seiner Nacharbeit. Er schaute zu dem großen Gemälde von Franz Adam herüber, das den vergeblichen Ansturm der französischen Kavallerie auf die 22. Division, die sogenannte eiserne Division, darstellte, die der Herzog 1870 mit seinem Regiment begleitet hatte. Es war der Kampf um das Dorf Floing bei Sedan gewesen. „Was sind alle unsere Mühen und Anstrengungen im Frieden gegen das Übermenschliche, was man im Kriege zu leisten hat?“ Er dachte an das Grauen jener verbissenen Kämpfe zurück und schloß für eine Weile seine großen gestrengen, fast finsternen Augen. Für morgen früh stand nicht viel für ihn an. Liebenswürdig und höflich wie er mit allen Künstlern stets umging, hatte er dem Bildhauer, der gerade seinen Vater modellierte, jenen alten Preußenhasser Herzog Bernhard, der um dieser Abneigung willen Anno 1866 zu seinen Gunsten hatte abdanken müssen, um elf Uhr seinen Besuch zugesagt. Und um Punkt zwölf wollte er der Generalprobe der neunten Sinfonie beiwohnen, die sein Hofkapellmeister Hans v. Bülow angeführt hatte. Das

334 *Eulenberg, Mein Leben für die Bühne*

waren seine Aufgaben für den Tag bis zur Probe am Abend. „Das ist nicht allzubiel“, dachte er und nickte, die Augen öffnend, zu der Büste des alten, von ihm tief verehrten Kaisers herüber, die seinem Pulte gegenüber stand: „Nicht wahr! Davor machen wir fleißigen Fürsten uns nicht bange.“ Er schlug seine Augen bescheiden vor diesem Bescheidenen nieder, dem er sich gleichwohl ebenbürtig fühlte. Nun heftete er sie auf das kleine Bildnis der geliebten Freundin, der ehemaligen Schauspielerin, die er, allen Heimlichkeiten und Verstecktheiten abhold, ihrer bürgerlichen Abstammung zum Troß zu seiner dritten Gemahlin ertwählt hatte. Da fielen ihm unter den gütigen Blicken, die sie ihm wie im Leben auch aus ihrem Bild von seinem Pult zusandte, freundlich aufs neue die Augen zu. Und im Einschlummern flog ein Traumgesicht an ihm vorüber: Es trug zunächst die ihm so wohlgefallenden Züge der durch die innige Zuneigung zu allen Künsten zärtlich mit ihm verbundenen Frau. Dann aber veränderte und verdüsterte sich das mitfühlende Antlitz mehr und mehr. Es bekam den Ausdruck einer tragischen Figur. Im Gewand der Antike gleich der verlassenen Medea oder der zum Tode verurteilten Antigone anzuschauen, schwebte es auf ihn zu. Wie eine Ausgestoßene, die traurig umherstreift, ohne eine Stätte zu finden, wo man sie würdig verehrt, starrte sie aus leeren Augenhöhlen gleich einer Bildsäule ins Weite. Unbeachtet verlor sie aus ihrer Hand ein paar Blumen, die durch ein Wunder immer wieder nachzutrachten schienen.

Wie Venus Urania kam sie näher. Und jetzt dicht vor dem Herzog hielt sie still und neigte sich vor ihm. Ganz tief. Viel tiefer als sich vor ihm, dem Volksfreund, auf seinen Wunsch hin seine Minister und Beamten verbeugen durften. Und dann gab sie sich zu erkennen. Weniger mit Worten als in einer süß tönenden Musik, wie sie Felix Mendelssohn, dereinst sein persönlicher Lehrmeister in dieser Kunst, wohl um eine Komödie oder Tragödie geschniegelt hatte: „Ich bin — die deutsche Bühnenkunst. Man hat mir viele Tempel errichtet. Aber wie selten bin ich darin heimisch geworden. Der Troß derer, die mir mit dem Munde dienen, kann meine Hoheit kaum begreifen. Und wenn ich mein Haupt zu den Wolken erhoben habe, um mit dem Göttlichen Zwiesprache zu halten und wieder zu jenen herniedersteige, so sehe ich sie um das Götzenbild tanzen, um ein Kalb, das sie aus Gold gegossen haben. Wie wenige opfern mir bei euch in dieser theaterfremden Nation mit heiligem Ernst das, was sie haben und was sie sind!

„Du hast es getan. Du hast, soweit es als Herr eines kleinen und nicht reichen Landes in deiner Macht stand, mir Hab und Gut dargebracht, bis die Domänenverwaltungs-kasse ein Halt gebot. Du hast dich unermüdlich zu meinem Besten eingesetzt, hast deine Tage und Nächte mir geschenkt, als sei dir von oben hierfür der Befehl erteilt worden. Ob jener Fürst in der Nacht vor Leuthen seine Generale und Stabsoffiziere, oder ob du deine Protagonisten vor dem Auszug in ihre Gastspiele beseeltest,

336 *Eulenberg, Mein Leben für die Bühne*

und ob eine Schlachten- oder eine Theaterpremiere danach erfolgt, das ist vor dem großen goldenen oder bleichen Auge, das täglich oder nächtlich über euch Menschenkindern glüht, ein und dasselbe. Du bist ein treuer Diener am Wort gewesen und nahmst die Poeten wie die Singvögel in Schutz, die in deinem walddreichen Ländchen nisten und derer du noch in deinem Testament gedenken wirst. Drum sollst du geschmückt werden mit dem gesiederten Kranz der Esche, die über Midgard wächst, an deren Wurzeln die Brunnen der Weisheit und der Dichtkunst quellen, und aus deren Laub die Sängerkränze für die Götter wanden!“

Die hohe Erscheinung beugte sich zu ihm hernieder und drückte ihm einen solchen immergrünen Schmuck auf den lichten Scheitel. Von dem kühlen Hauch der Ewigkeit, der von diesem Ruhmeszeichen ausging, erwachte der Herzog und mußte, wie in den schönsten, ganz durch die Kunst veredelten Augenblicken seines Daseins, eine Weile nicht, ob er lebte oder träumte, und was Theater und was Wirklichkeit hieß auf Erden.

Otto Brahm

Ein Totenopfer

Nein! — um diesen Umriss von ihm, den ich hier nach meinen Erinnerungen zeichnen möchte, gleich mit seinem Lieblingstwort zu beginnen — nein, „ein Idealist“ ist er nicht gewesen. Dieses Wort hätte bei seiner Leiche nicht ertönen sollen. Ich glaube, sein Staub und das Häuflein Asche, das jetzt aus seiner Materie geworden ist, hätte sich noch bei dem Klang dieses Titels, den man ihm verlieh, zusammengekräuselt. Für ihn waren wie für seinen höchst geliebten Autor Ibsen, der nach Hauptmann „und“ Sudermann am besten bei ihm „ging“, die sogenannten Ideale nur eine schöne Umschreibung für das Wort Lügen. Er rechnete allein mit Tatsachen, nicht mit Hoffnungen und Träumen. Seine letzte Beschäftigung am Morgen seines Todes war die Prüfung des Kassensbuches seines Theaters, und eine seiner letzten Fragen lautete — ich höre ordentlich den Tonfall seiner berühmten dünnen Stimme: „Wie ist der Vorverkauf zu Sonntag?“ Er trat seine theatralische Sendung auf Erden nicht mit glühenden Augen und mit strömenden Worten für das Schöne und das Wahre und das Gute an. Er präsentierte keine sittlichen Forderungen, die der Tag und das Publikum nicht

338 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

einlösten. Er diente als Prophet des Realismus und des Naturalismus in der Kunst und als Theaterpächter einzig der Gegenwart und ihren Ansprüchen. Sie bestimmte ihn wie seinen Spielplan und zog ihn seine engen Grenzen. Ich versuchte einmal, wie man beim Theater sagt, ihn auf Molière zu „hezen“, weil ich mir gerade von der die Wirklichkeit und Natürlichkeit liebenden Art dieses Dichters viel für die heutige Darstellungsweise versprach. Er ließ mich nach seiner Weise lange Zeit alles mögliche für die Begründung dieses Wunsches hersagen, um mich schließlich nur mit der einen Tatsache kalt zu widerlegen: „Molière hat niemals Kasse in Deutschland gemacht.“

Das gab immer den Ausschlag bei ihm. Stücke, die er mit der ganzen Zärtlichkeit seines Herzens liebte, wie „Der einsame Weg“ oder „Alles um Geld“, erwürgte er kaltblütig nach drei bis fünf Aufführungen und warf sie beiseite, weil ihre Einnahmen nicht die tägliche Durchschnittsquote des Lessingtheaters erreichten. Die anfängliche Kühnheit eines Hagemann, der ehemals in Hamburg seine prächtigen Attacken ritt, begriff er nicht und wollte er nicht verstehen. Er war so sehr Kaufmann, daß ihm an der Anerkennung seines Aufsichtsrates, dem er stets eine möglichst hohe Verzinsung des gewährten Kapitals herauszuvirtschaften suchte, weit mehr lag als an dem Dank der Dichter, die schließlich doch mehr als seine Geldleute wieder auf ihn angewiesen waren. Mit Recht natürlich, wenn man will und seinen Beruf lediglich als einen bürgerlichen auffaßt. Für ihn wäre es ein Unrecht gewesen und eine Tat der Hybris, Gelder für

das Theater flüssig zu machen, die sich nicht oder schlecht rentiert hätten. Er betrachtete die Schaubühne zunächst als eine geschäftliche Anstalt, die der *aura popularis* folgen mußte. Darum ging sein Jahresprogramm zur Hälfte, ja zu drei Vierteln gegen seinen persönlichen Geschmack, wie ihm auch die Werke, die ihm gleichgültig, wenn nicht unangenehm waren, oft am meisten einbrachten. Aber er litt dies, was manchem unerträglich gewesen wäre, lächelnd und spöttisch, wie er das ganze Leben hinnahm. „Der beste Witz an dem ‚Raub der Sabinerinnen‘ ist doch der, daß ich ihn aufgeführt habe“, sagte er wohl mit dem bekannten Zucken um die Mundwinkel, dem beliebten Gesichtsausdruck aller Ironiker.

Jeder nicht fest auf Tatsachen gegründete Idealismus war ihm unbegreiflich, und Don Quichotte schien ihm nur eine unangenehme Figur zu sein. „Was wünschen Sie?“ pflegte er sich in schlaflosen Nächten mit seinem künstlerischen Gewissen und seiner besseren Einsicht zu unterhalten, „die Leute wollen doch dies Stück. Warum soll ich es da nicht, solange es zieht, aufführen?“ Darum war er der eigentliche Vater der Serientvorstellungen in Berlin, dieses Traumes aller tantiemelüsternden heutigen Tageschriftsteller. Ein nüchterner, aber gediegener Kaufmannsgeist leitete ihn und sein Theater. Er stammte aus einer jüdischen Familie und war geboren und erzogen in Hamburg, so beginnt sein Lebensgang. Damit sei beileibe nicht gesagt, daß ihn, wie die gewöhnlichen heutigen Spekulanten beim Theater, persönliche Erwerbsucht zu seinem Beruf getrieben hätte;

daß er sich selbst ein hübsches kleines Vermögen damit erwarb, das ist ihm sicher nebensächlich gewesen. Eine tiefe Liebe zur Kunst, die in ihm lag und die er fühlte, beseelte diesen Realisten, der Schiller, Kleist biographierte, aber nicht aufführte, und der das, was hinterher literarische Mode wurde, wie Gottfried Keller, Ibsen, Fontane und Hauptmann, als ein echter Feinschmecker, der er war, schon allen anderen vorwegkostete. Ein ungeheurer Ernst kam dann über diesen kleinen Mann, wenn er den Werken, die er liebte, sich näherte und plötzlich wie ein sonst frostkalter Salamander in der Nacht aufglühte. Es ging dann ein eigentümlich berührender Zauber von diesem Zwergmännlein aus, das, den Mantel über seinen leicht fröstelnden Rücken gehängt, vor seinem Glas Milch im Parkett saß oder wie ein Unterricht erteilender Befehlshaber mit seinem Notizbüchlein auf der Bühne zwischen den Schauspielern stand. Es schien mir oft, als brauchte er das Theater geradezu, um leben zu können, als saugte er den warmen Strom der Empfindung, der über die Szene flutete, in seinen zarten, schwachen, kleinen Körper ein, wie der Nöck die Musik oder der Vampir das Menschenblut. So erhob und ergänzte ihn die Kunst, ohne ihn freilich jemals ganz berauscht zu machen, ein Zustand, der ihm seinen geschilderten Anlagen nach nicht einmal erwünscht gewesen wäre. Denn Dithyrambisches lag ihm, der die letzten dreißig Lebensjahre hauptsächlich gern in Berlin verbracht hatte, recht fern.

Als Regisseur, als der er unter dem Namen „Emil Lessing“

wirkte, bevorzugte er bei der Darstellung die mittlere wohltemperirte Linie, wie er sie in den Gebärden des täglichen Lebens um sich wahrnahm. Er erachtete es, wie der klassische Regisseur Hamlet, als größte Sünde für einen Schauspieler, die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Gleich jenem redete er auf jeder Probe von vornherein seine Mimen an: „Sondern behandelt alles gelinde!“ Brahm ist es gewesen, der den falschen klassischen Epigonenstil von unserer Bühne, hoffen wir endgültig, vertrieben hat. Darum wird er als ein Erneuerer der Schauspielkunst in unserer Theatergeschichte genannt werden, solange die Schaubühne bei uns ernst genommen wird. In den letzten Jahren seiner Regierung, als der Naturalismus zu zerbröckeln begann, übertrieb er aus Scheu vor dem alten Theaterstil wohl das Dämpfen der Stimmen seiner Schauspieler auf den Wohnstubenklang und das Niederdrücken jedes Temperaments auf das Durchschnittsmaß. So entsinne ich mich, wie er während einer Probe, in der ich erregt über die Tonlosigkeit und Gefühlsleere einer Schauspielerin aufsprang, mir beschwichtigend zuflüsterte: „Nicht wahr, viel zu laut!“ Ihm, der als nervenschwaches Wesen in den achtziger Jahrgängen zum Mann herangewachsen war, genügte schon ein Mindestmaß an Kraftaufwand und Wallung auf der Bühne. Darum war ihm Shakespeare ein vorsintfluthliches Ungetüm und Hebbel ein rasender Blasebalg, und länger als bis zum vierten Akt hielt er es selten bei ihnen beiden aus, wenn er sie, die er selber nicht spielte, in einem anderen Theater sah.

344 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

wöhnlicher Mensch war, das wußte ich schon längst vor Ihnen allen."

So starb er, versöhnt und in vollem Frieden mit der Welt der Tatsächlichkeiten, in der er sich gut zurechtgefunden, und die er sich durchaus nicht anders vorgestellt hatte. Starb den nüchternen sauberen Tod eines Realisten in einem anständigen Spital, in irgendeinem Krankenzimmer erster Klasse, nachdem er sein Leben wie seine Geschäftsbücher ordnungsgemäß zu Ende geführt hatte. Die Anhänglichkeit seiner Darsteller, die ihn als Vater und Freund der Schauspieler in warmer Erinnerung haben, und die Zuneigung einiger Kritiker, die ihn mit Recht als Feind jeder Pose und Phrase schätzen, ist sogar so weit gegangen, in der bilderwütigen Zeit nach seinem Tod auch für ihn ein steinernes Denkmal zu fordern. Als ein solches kann ich mir ihn freilich gar nicht vorstellen, und er selbst hätte es auch sicherlich nicht vermocht. Schließlich bedürfen so zähe Realisten und Antiidealisten wie Otto Brahm keines Denkmals, denn sie haben anders wie die Märtyrer und Ideologen, als deren Edelsten einen unsere Theatergeschichte Karl Immermann verehrt, ihren Lohn dahin. Aber die dritte Nische neben Laube und Dingelstedt, die noch leer ist, gebührt Otto Brahm als sein würdiges Kenotaphion.

Max Reinhardt

Ein Zwiegespräch

Schauplatz: Siegenwiese auf der Kassiopeia

Jakob Michael Reinhold Lenz kummelt sich mit seinen drei Vornamen und einigen ungeborenen Ideen herum. Er stößt auf den in der Sonne hinter einem großen Glase liegenden Georg Büchner. Entspinnt sich folgendes Zwiegespräch:

Lenz: Gängst du Flöhe von unserem Nachbarn Sternbild der Andromeda, Bruder? Oder ziehst du die Schnuppen von der Milchstraße an?

Büchner: Löpps! Hast du nie etwas über das Gesetz von der Erhaltung der Kraft vernommen, das ein verrückt gewordener Heilbronner Arzt entdeckt hat? Robert Mayer hat er geheißeu. Es war freilich um fünfzig Jahre nach deiner Erdenzeit.

Lenz: Ist das eine Antwort auf meine Fragen?

Büchner: Nein! Daß du es weißt, ich sammle hier Energien in meinem Glas.

Lenz: Du bist immer nebenbei solch ein Naturgelehrter gewesen, Bruder, ein Archimedes, der die Welt versetzt. Wen hast du jetzt in deinem Spektrum? Laß schauen! Wie heißt die Energie?

346 **Gulenberg, Mein Leben für die Bühne**

Büchner: Max Reinhardt.

Lenz: Daß dich das Wetter! Warum just den?

Büchner: Hans Narr mit deinem ewigen Fragen! Weil er Geschmack hat; mehr Geschmack als Verstand. Meist ist es grad' umgekehrt bei uns Deutschen. Weil er mich anzieht, weil er Launen und Einfälle zur Welt bringt wie ich, weil er Farben mag, weil er verspielt ist, weil — — Schöps mit deinem Fragen! Frägst du einen Verliebten nach den Gründen dafür?

Lenz: Sie sagen, es sei ein Jud' aus Ungarn oder Kroatien, hieße Goldbaum und mache der Welt falsches Theater vor.

Büchner: Was heißt das? Du bist eines Pfaffen Sohn aus Gesevogen oben im Libländischen. Ist das etwas Besseres? Wart'! Ich will dir ein Stück aus seinem theatrum weisen. (Er fängt in seinem Zauberglas die „Soldaten“ von Lenz in der getroffenen Reinhardt'schen Aufführung und läßt sie an dem Verfasser vorüberziehen.)

Lenz: Bruder! Mensch! Alle Wetter! Ich bin hin. Bonjour, monsieur Wesener, Galanteriehändler aus Lille! Wie er einherstolziert und seinem dicken Bauch Honoration erweist! Mein Kompliment! Da kommt auch die Jungfer Zipfersaat angetrippelt. Aufs Haar, wie ich sie geträumt habe! Und da ist der arme Stolzias auch und der schlechte Desportes dazu! Wie aus meinem Gehirn geschnitten! Tiens! La-la!

Lauch! da nicht Pirzel auf, mein Pirzel, und stiert er nicht groß in eine Ecke, sich überfugelnd vor Gedanken? Hast es mir abgelauscht, dies In=den=Grund=Hineindenken, braver Pirzel! An meine Brust! Er zerrinnt, Bruder, wie die Schatten des Ulysses vor der Umarmung. Fahr wohl, Geisterbrut! Wer zittert da vorüber? Marie! Gudemütiges Mädchen, zur Soldatenhure geworden! Spiegelst du dich und dein Unglück in der Lys wider wie in meinen Tränen? O dies Herumirren an den Kanälen! Unsere Augen bekommen ihre Tiefen davon. Vorüber! Ach, dies lustige bürgerliche Konzert in Armentières! Ich hab' oft danebengestanden bei solchen Geselligkeiten und mir meine Anmerkungen dazu an meine Stirn geschrieben. Wie sie sich die dicke Luft zusächeln, die Bürgersfrauen in ihren niedrigen Stuben! Der Adel läßt sich nachmachen, glauben sie? Noch einmal die Bourrée. Bei Musik kann man bis zur Wollust denken. Sie verklingt. Wie schade!

Büchner (läßt das Stück entflattern): Es ist vorbei.

Lenz: Das ist ein Zaubermeister, der dies geschaffen hat, Bruder. Größer, allmächtiger als Doktor Faustus! Wo ist er? Daß ich mich an ihm erlabe, daß ich ihm Dank spenden kann. Er hat mich wiedergeboren in meinen Menschen.

Büchner: Willst du noch mehr von ihm schauen, um deine Begeisterung zu stillen?

348 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Lenz: Welche Frage, frag' ich dich! Zeig' mir alles, was er gemacht hat! Sein ganzes Pantheon! Es ist ein göttlicher Demiurgos.

Büchner: Schau! Schon bist du in der Verzückung vor ihm und rollst die Pupillen, wie seine Jünger, wenn sie von ihm reden! Gib acht, armer Schlucker, daß er dich nicht ganz verschluckt, wie es der Goethe dereinst mit dir getan hat. Er balgt die Menschen aus, heißt es von ihm. Ich zeig' dir vorab nur 'erst dieses! (Er läßt Schillers „Räuber“ in der Reinhardtschen Wiedergabe an ihm vorübertrafen.)

Lenz (stürzt unter die Räuber, die Koller befreien): Heß! Hufsa ihm nach, Bruder Razmann! Der Schwarz soll nicht lange einen Vorsprung haben. Vorwärts! Der Abend ist dafür da, sich den Schweiß abzuwischen. Der arme Koller! Hat das hänsfene Halsband schon ums Genick gelegt und wartet auf uns wie der Fromme, der im Sterben liegt, aufs sanctissimum. Wir kommen, Bruder Kanaille! Unserem Hauptmann nach! Hügelan! Hügelab! Dort quer über die alte Eiche gesagt! Hopsa! Wie schön das Herz klopft! Ganz hoch im Hals! Weiter, Kameraden! Nachher singen wir das Räuberlied:

Stehlen, morden, huren, balgen,

Heißt bei uns die Zeit zerstreun.

Heran an die ehrlichen Leute! Nieder mit der hochwohlgeborenen Sittsamkeit! Es lebe unser Hauptmann!

Büchner (fällt ihm in den Lauf; die Szenen der „Räuber“ verschwinden): Halt ein, Junge! Jagst du dich von deinem Proszeniumsplatz mit Schillers Bande ab, als hättest du Karl Moor Treu und Gehorsam bis in den Tod geschworen!

Lenz: Laß mich! — Was war das? Ich besinne mich allmählich. Ist das nicht die Tragödie jenes jungen Schwaben gewesen, die einstens in Deutschland Berge und Seelen verseht hat, die da vorbeirauschte? Mich hat's mit Jünglingssehauern überrieselt!

Büchner: Rühl' dich ab von dem Schweiß, den du dir in deiner Einbildung geholt hast, brigand imaginaire! Was hab' ich dir gesagt? Sieh dich vor! Dieser Zaubermeister verhegt dich noch, wie er ein Parkett von Berliner Bankiers außer Atem brachte, da er „König Ödipus“ Untergang malte. (Er läßt in seinem Zauberspiegel die Menge mit den erhobenen schreienden Händen antrennen, die bei der Aufführung im Zirkus vor den Palast des Thebanerkönigs stürmte.)

Lenz: Halt mich fest, Bruder! Binde mich, wie die Gefährten den Helden umseilten bei dem Gang der verführerischen Sirenen! Ich merke den Trug jetzt. Aber er reißt mich dennoch mit. Es ist etwas Niederträchtiges in meiner Brust, das unterjocht sein will.

Büchner: Beflag' dich nicht mehr! Bist ja längst ausgewürfelt und ausgelost. Zéro und ein halb! Ich

350 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

will dir etwas Ruhigeres vorführen von unserem Puppenspieler, um deine Leber zu purgieren, etwas Gemäßigteres, wiewohl ihm das schlechter liegt.

Lenz: Gibt es denn überhaupt etwas, das er nicht wiederzuschaffen vermag, der Abseeler, der Geisterbeschwörer, der Totenerwecker?

Büchner: Du wirst schon sehen! Merk' auf! Incipit: „Torquato Tasso“. (Er spiegelt den „Tasso“ in Reinhardts Fassung auf seinen Projektionsschirm wider vom ersten Verse ab:

„Du siehst mich lächelnd an, Eleonore —“)

Lenz: Was soll dies gleichmäßige Getön? Ist es von Goethen? Er trug sich schon früh mit solch abgeklärten Fragen.

Büchner: Blick' nur tiefer hinein in dies Stück! Vielleicht erkennst du dich selber in ehlichen verdrehten Zügen wieder. Er hat manches darin nach dir konterfeit, steht im Bielschowsky Seite 513. Schau bloß, wie sein Poet in Zorn gerät! Er hat ihn aus der schön tönenden Hoftheaterweise ins verbürgerte Leben gezogen, dein Geisterbeschwörer. Aber geben wir diesen Versen das Fersengeld! Sieh dieses dir an! (Er hat „Minna von Barnhelm“ in jener ersten Gestalt, die Reinhardt ihr gab, auf sein Riefenglas gezogen.)

Lenz: Sempiternus Gotthold Ephraim! Aus Sachsen! Ei, ei, aus Sachsen? Da ist er ja, der liederliche Mosjöh von Wirt, der erste Mensch auf der

deutschen Bühne. Wie gut er sich gehalten hat, der Scheißkerl! Mit dem verschmißt geringelten Böpfchen im Nacken.

Büchner: Man erzählt, der alte Menzel, der den großen Friedrich in seinen Zeichenstift gebannt hatte, habe unserem Theatermann dabei noch seinen Rat gegeben.

Lenz: Will's glauben! Schau dir jenes Bühnenbildchen dort an, Bruderherz! Wie von unserem Chodowiecki radiert!

Büchner: Dein Zauberer hat die Maler wieder zu Ehren gebracht in dem deutschen Theater. Ihr Stern ist aufgegangen unter ihm. Was zappelst du mit deinen Ärmchen, mein Figürchen? Dein Applaus hat Aplomb.

Lenz: Das ist gut! (Er klatscht Beifall, während „Kabale und Liebe“, von Reinhardt inszeniert, in Bildern vorbeigleitet.)

Büchner: Le sieur Gille, wie der Pariser Nationalkonvent den Schöpfer der „Räuber“ nannte, hat überhaupt Glück bei ihm. Auch sein „Don Carlos“ ist groß; kalt und glühend zugleich wie der Sommer in Spanien.

Lenz: Sag' mir! Ich wollte dich längst danach fragen, wie gerät ihm der Größte, der, von dessen Geist wir alle widerleuchten wie Moses vom Angesicht des Herrn? Mit einem Wort ihn ehrfurchtsvoll zu nennen: Shakespeare?

Büchner: Dacht' ich's mir doch, daß du auf ihn kommen würdest. Aber wie ruft der Ruckuck:

Es gibt Fragen, es gibt Fragen,

Drauf ist nicht „ja“, nicht „nein“ zu sagen.

Urteile selbst! (Es ziehen durch den Riesenspiegel die Reinhardtschen Aufführungen von „Was Ihr wollt“, vom „Kaufmann von Venedig“, von „König Lear“, von „Othello“, „Hamlet“, vom „Sommer-nachts Traum“, „Wintermärchen“ u. a.)

Lenz (brummt dazu beifällig oder schreit laut „Aye“, wenn ihm etwas mißfällt. Schließlich knurrt er): Sag', warum verändert er zuweilen die Dri-gi-nale?

Büchner: Das war deine vernünftigste Frage bisher, Bruder Livländer. Weißt du, wir Dichter sind ein goldenes Geschmeiß auf der Leiche der Erde. Es gibt Menschen, denen wir geradeaus zuwider sind.

Lenz: Kein Wunder! Können wir uns doch selber meist nicht leiden.

Büchner: Ja! Wenn man uns aber lieben will, muß man uns lieben, wie wir sind, und nicht, wie wir hätten sein können. Uns verbessern zu wollen, heißt uns vernichten. Schau! Mit Molière hat man es noch schlimmer getrieben. (Reinhardts umgedichtete Aufführung vom „Geizhals“ und vom „Bürger als Edelmann“ springt in das Zauber-glas.)

Lenz: Laß ab, Bruder! Das mag ich nicht sehen. Es

sind Wechselbälge und Kieltropfe, wie man sie in Jahrmarktsbuden zu sehen bekommt. Unseres ist schon anormal genug.

Büchner: Jede Sonn' hat ihre Flecken,
Jeder Stern hat seinen Rost.

Lenz: Was treibst du nun da, du ewige Spielratte?

Büchner (ergötzt sich am „Faust, zweiter Teil,“ den er sich in der Wiedergabe des deutschen Theaters magnetisch herangezogen hat): Hörst du nicht? Es sind lustige leichte Verse:

Laß sie schreiten! Setz' ihn nieder,
Deinen Ritter, und sogleich
Rehret ihm das Leben wieder,
Denn er sucht's im Fabelreich.

Lenz: Da geht's ja bunt zu. Wie in meinem „Pandæmonium germanicum“. Es wimmelt von Nymphen, Sphingen, Nereiden, Phorkyaden, Lamien und Telchinen.

Büchner: Die klassische Walpurgisnacht. Vernimmst du den Reigen:

Ehre dem Theatermeister!
Singen ihm erlöste Geister,
Die er rief, aus toten Hüllen,
Sie mit Bühnenblut zu füllen.
Atmen dürfen wir und blicken
Und ihm dankbar sein und nicken,
Oh der Orkus uns verschlingt,
Oh der Scheintod uns bezwingt.

354 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

(Dazwischen hört man das Berliner Premierengebrüll
taktmäßig: „Reinhardt! Reinhardt!“)

Lenz: Mir schwindelt. Mein Kopf ist wirr von dem
Getöse. Zurück, ihr vergötterten Gelsen! Wo bin
ich? Stehen dort nicht Weiden am Bach? Was ist
das für ein Mädchen, das am Forsthaus mit dem
Knaben einhergeht? Sie macht traurige Augen wie
meine Marie in den „Soldaten“, wie alles, was
jung sterben muß. (Wedekinds „Frühlings Erwachen“
lebt in jener ersten ergreifenden Aufführung der
Kammerspiele auf und zieht wie ein ängstlicher
Traum vorüber.)

Büchner: Wo bist du, Bruder Träumer? Hast du dich
festgesehen an seinen Gebilden! Komm zu mir! Ich
beruhige dich. (Ein Lichtkegel fällt auf eine Gruppe
von Revolutionsmännern, wie sie Reinhardt gestellt
hat. St. Just redet geziert: „Die Menschheit wird
aus dem Blutkessel, wie die Erde aus den Wellen
der Sündflut, mit utkräftigen Gliedern sich erheben,
als wäre sie zum erstenmal geschaffen.“ Der Licht-
kegel blendet ab.)

Lenz: Was war das wieder?

Büchner: Eine Szene von mir. Aus „Dantons Tod“.
Er hat es neu geboren für die Bühne.

Lenz: Schöpfer meines Lebens! Laß uns ihn zum Ver-
weiser unseres deutschen Theaters ernennen, diesen
neuen Klingsof aus Ungarland! Es ist kein Dal-
berg da.

Büchner: Was soll ihm das? Laß ihn ruhig fortschaffen und das groß' und kleine Himmelslicht gebrauchen, die Drehbühne kreisen und die Beleuchtung wechseln lassen und nicht Prospekte und nicht Maschinen schonen! Gibt es denn etwas Seligeres in allen Welten als — zu spielen?

(Sie treiben es weiter.)

IX. Paralipomena

Der Faust als Rolle

Motto: „Mein ‚Faust‘ ist ein ganz
und gar subjektives Werk.“
Goethe zu Eckermann.

Die landläufige, schauspielerische Auffassung und Überlieferung teilt den Goetheschen Faust des ersten Teils, wie bekannt ist, in den alten und in den jungen, den brummen und den süßlichen Faust. Zuerst wird er als ein greiser Stubenhocker genommen mit einem langen Bart, womöglich einer Brille auf der Nase und mit einem verknitterten, vom ewigen Lampenlicht grün und gelb gewordenen Angesicht. So wandelt er in seiner schwarzen Schaubе herum bis zur Szene in Auerbachs Keller oder meistens bis zur Herentüche. Und siehe da, ein völlig anderer erscheint er hernach: ein Barett mit stolzer Feder nickt ihm vom Kopfe herab, seine Augen funkeln mit denen Don Juans um die Wette, rote enge Trikotosen prahlen ihm um die Beine, und aus dem langen Bart ist ein vornehm geschnittener blonder Henri Quatre geworden. Manche Theater, sogar solche von Ruf, haben den Irrsinn dieser Zweiteilung so weit getrieben, daß sie den so

halbierten Faust des ersten Teils, den alten und den jungen, den Gounod'schen Faust, möchte man ihn nennen, von zwei verschiedenen Darstellern spielen lassen. Und fast in einer jeden Tageskritik über den Faust wird man den mythisch gewordenen, völlig falschen Gemeinplatz finden: „Einen wirklich idealen Darsteller des Faust gibt es nicht und wird es wohl niemals geben.“ Gegen diese durch ihre ewige Wiederholung ärgerliche Verkehrtheit muß einmal protestiert werden.

Zunächst ist der Faust in seinem „hochgewölbten, engen, gotischen Studierzimmer“ gar kein alter Mann.

„Heiße Magister, heiße Doktor gar
Und ziehe schon an die zehen Jahr
Herauf, herab und quer und krumm,
Meine Schüler an der Nase herum.“

Zehn Jahre erst, wahrlich eine kurze Frist, wenn man daran denkt, daß zur Erlangung der Lehrwürde in jenen Zeiten gar kein hohes Alter verlangt wurde, daß Melanchthon schon mit einundzwanzig Jahren als Professor in Wittenberg Collegia las. Auch in den Volksbüchern ist es der junge Doktor Faust, der sich an der linken Hand ein Uderlein öffnet und mit seinem Blut dem Teufel verschreibt, im Gegensatz zu dem alten Faust, dessen Seele der Satan holt, und der da geworden war „ein häßliches Männchen von dürrer Gestalt mit einem grauen Bärtlein“. Und so verrät auch bei Goethe kein Vers, daß sein Faust ein alter vertrockneter Stubenhocker mit einer Greisenseele sein muß, ehe er den Feuertrank der Hexe herunterschluckt.

358 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

(Die einzige Äußerung des Faust zu Mephisto in der Herenküche, die hierauf bezogen wird: „Und schafft die Sudelköcherei wohl dreißig Jahre mir vom Leibe?“ muß doch wohl so gedeutet werden, daß Faust gleichsam neu geboren werden und die dreißig Jahre, die er zählt, ganz vom Leibe haben will.) Man lese sich daraufhin nochmals den ersten langen Monolog durch, und man wird überrascht sein über das typisch jünglingshafte, das unruhige, geheßte, trotzige, stürmische Wesen, das aus diesen Versen hervorbricht bis zu dem wertherartigen Schluß, da er diesem seinem qualvollen Dasein selber ein Ende setzen will. („Nun komm herab, kristallne reine Schale . . .“) Ich wüßte in der ganzen Literatur nichts, was die Jahre des Jünglings vor dem Mannesalter mit ihrer Ruhelosigkeit, ihrem schmerzenden Auf und Ab der Gefühle, ihrer Schwärmerei, die noch keinen Anker in einer festen Weltanschauung gefunden hat, besser kennzeichnete als jene ersten — durchseeltesten deutschen — Verse des Faust. Im Munde eines alten mürrischen Graukopfs, der längst, ohne daß es ihm mehr das Herz verbrennt, erkannt hat, daß wir nichts wissen können, sind diese Verse geradezu undenkbar. Es heißt den ganzen Entwicklungsgang des Menschen Faust bei Goethe vom einsamen Zauberer und Geisterbeschwörer bis zum großen Werkmeister und Mitmenschen vergessen, der vor seinem Tode die Worte findet: „Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen. Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben.“ Der Weg bis zu diesen Versen im fünften Akt des zweiten Teils von jenem be-

rühmten: „Es möchte kein Hund so länger leben!“ an ist eben so lang, wie die Strecke vom Jüngling bis zum Greise ist. Und schon aus diesem Grunde wäre der Darsteller des Faust gezwungen, ihn am Anfang, da er mit Geistern verkehrt und sich im Drange nach Erkenntnis zerquält, als einen jungen Menschen titanisch zu spielen. Der graue, hüftelnde, verbitterte Büchervurm, der uns statt dessen meist verabsolgt wird, hat mit dem promethischen Jüngling Goethe, der sich in den Tagen des Sturms und Drangs diesen Faust als ein Stück von seiner Seele schrieb, nicht das geringste zu schaffen.

In Wahrheit, und dies ist der zweite starke Beweis gegen jene falsche Auffassung, verändert der Herentrunk den Faust innerlich, unter der Haut, nicht im geringsten. In seinem Wesen bleibt er ganz derselbe. Es wird kein richtiger Liebhaber, kein Galan und Frauenheld aus ihm, wie Mephistopheles falsch prophezeit hat. Denn daß Gretchens Freund ein Meister in der ars amandi ist, wird keiner behaupten können. Er vermag es gar nicht zu lieben, die Liebe wie etwas Süßes zu genießen. Sie stillt seinen Hunger nur auf flüchtige Augenblicke. Ja, er vergift geradezu die Geliebte schon vor dem letzten höchsten Genuß, in Wald und Höhle sitzend, und Mephisto muß die fast erloschene Flamme erst von neuem ansachen. Wie es ihm in seiner Studierstube schöner erscheint, von allem Wissensqualm entladen, sich im Lau des Mondes gesund zu baden, so lockt es ihn auch jetzt mehr noch, auf den Gebirgen zu liegen und alle sechs Lagerwerk im Busen zu fühlen, als

360 **Gulenberg, Mein Leben für die Bühne**

an die Brüste des geliebten Gretchens. Kein Riß klappt zwischen dem Faust, der seinen Wagner und seine Bildungssphilisterei verhöhnt und sich mit ihm am Oftertag unter das Volk mischt, und jenem Faust, der sein Mädchen über seine Religion belehren will. Der Schluck aus der Herenküche macht ihn weder fröhlicher noch innerlich leichter, ändert darum höchstens seinen äußeren Habitus, seine Eigenart um kein Jota. Der Schauspieler, der glaubt, er müsse, bevor er Gretchen anspricht, mit seiner neuen Tracht in seiner Garderobe auch eine neue Seele anlegen, und meint: Nun muß ich jung kommen! versteht Goethe und damit seine Aufgabe durchaus falsch. Der Faust Goethes als Rolle, als Abbild eines Menschen ist eine ganz geschlossene, einheitliche Schöpfung, und jener Trank, den die Hefe bereitet, ist nur ein Symbol dafür, daß Faust ein anderes Leben probiert, eine neue Lebensart beginnt und aus einem Gelehrten ein Weltmann zu werden sucht. Die Schale wechselt, der Kern bleibt und der Trank hat nur den Zweck, ihn fähig zu machen, ein *homme du monde* zu sein. Wenn Mephisto hofft, daß damit eine Art Don Juan, ein sich in Liebe schnell auslebender Wüstling aus Faust werden würde („Du siehst mit diesem Trank im Leibe, bald Helenen in jedem Weibe“), so ist dies eben der erste große Rechenfehler bei seiner falschen Beurteilung des Faust, die nachher den Teufel um sein Opfer bringt.

Darum darf der Faust als Rolle nicht wie ein zwiefarbenes Kleid in zwei Stücke zerschnitten und aus ihm ein

alter und ein junger gemacht werden. Denn es ist ein einziger Mensch mit seinem Charakter, das Spiegelbild und Selbstkonterfei des Jünglings Goethe, das er im Faust unter unsäglichen, unzähligen Qualen aufgezeichnet hat, und als solches das schönste Selbstbildnis, das wir von einem Dichter besitzen.

Die Objekte auf der Bühne

„Warum werden wir überhaupt aus unserem stillen Staub- und Mottenwinkel fast allabendlich auf die Bühne in das helle Licht der Rampen und Scheinwerfer hinaufgeschleppt?“ knurrte die alte Truhe und quetschte sich wieder in die niedrige Requisitenstube, neben die lange eichene Standuhr.

„Was weiß ich's“, sagte die, mit dem Pendel und ihren Gewichten zitternd. „Sie brauchen mir doch darum nicht einen Fuß abzutreten. Ich wackle so schon genug. Kann ich dafür, wenn man Sie da oben nicht mehr beachtet? Geht es mir besser? Meinen Sie, einer dieser menschlichen Idioten hielte es noch für der Mühe wert, mich aufzuziehen? Immer stehe ich auf halb drei, schon seit Jahren. Dabei ist mein Uhrwerk so leise, daß keine Maus dabei erschrecken kann.“

„Hören Sie, denken Sie!“ drängte sich nun die alte Truhe, noch ganz außer Atem, wieder zu Wort. „Wir hatten heute abend den „Geizhals“. Von Molière, Sie wissen! Meinen Sie, dieser Harpagon hätte mich nur ein einziges Mal mit seinen Krallen angerührt? Hätte zitternd immer wieder danach gefühlt, ob ich auch fest verschlossen wäre, hätte lieblosend an mir herumgestrichen oder ängstlich einen Rostfleck an meinem Riegel weg-

gepußt oder gierig einen Holzwurm aus meinen Poren gezogen? Nichts dergleichen, mein Lieber! Ich hätte ruhig den Abend hier unten verdöfen können, so wenig hat mich diese Kanaille beachtet!"

„Das ist noch gar nichts“, warf eine altmodische geflickte Tischdecke schüchtern aus dem Lückerschrank, in dem sie hing, dazwischen. „Neulich, in einem modernen Stück von diesem Dingsda — Gott, mein Gedächtnis wird von all dem Blödsinn, den man anhören muß, immer schwächer. — — Kurz und gut: Da trat eine höchst ordnungsliebende, ziemlich reinliche Dame in das Zimmer zum Besuch und setzte sich wartend neben den Tisch, auf dem ich lag. Meint ihr, sie hätte die geringste Notiz von mir genommen? Dabei lag ich schief und auf der verkehrten Seite, und einer meiner Zipfel war durch den Staub geschleppt worden. Sie sah und merkte von alledem nichts und ließ mich liegen, schief und verdreht und schmutzig, wie ich war.“

„Ja, für wen anders sind wir denn eigentlich da als für den Schauspieler?“ polterte die alte Truhe wieder, die ungern die kleineren Objekte länger sprechen ließ. „So jung bin ich wirklich nicht mehr, daß ich mich gerne da oben präsentiere, wenn ich nicht gebraucht werde. Die Leute, das liebe Publikum, sieht sich auch nicht warm an mir alten Scharteke, wenn mein Harpagon mich nicht benutzt und lebendig macht. O, ich könnte ihm zwei Finger abschnappen. Ich könnte ihm auf den Kopf fallen vor Wut, diesem verschlafenen Besenstiel, der gegen mich seine Augen zugeknöpft trägt!“

„Diese Subjekte auf der Bühne, bilden sie sich denn eigentlich ein, etwas anderes zu sein wie wir!“ meldeten sich die Bilder, die in der Requisitenkammer herumstanden oder hingen, zum Wort. „Sind wir nicht allzumal Bilder für das Volk im Theater, ob wir nun aus Elsfarben, Bromsilberpapier oder Fleisch und Blut bestehen? Aber wer von unseren Darstellern sieht uns noch an, selbst wenn er uns ansehen muß? Wir sind ihm alles alte Bekannte geworden: das Stilleben, die Winterlandschaft, der Ritterkopf usw. Dabei könnte jeder Schauspieler aus der Art und Weise, wie er uns betrachtet oder nicht beachtet, sich eine besondere Farbe, eine Nuance machen. Fällt ihm nicht ein! Jüngst hatte unser jugendlicher Held eines von uns von der Wand zu reißen, zu betrachten fünf, sechs Sekunden lang, und dann aufzuschreien: „Himmel, was seh ich! Das Bildnis meiner — ja, meiner Mutter! Wie kommt das hierher, in dieses Haus?“ Glaubt ihr, er hätte das Bild nur angesehen? Gott bewahre! Er hielt es verkehrt herum, bis das Publikum oben im Balkon zu lachen anfing.“

„Wir, wir erst können ein Lied vom Verkanntsein singen“, huben nun die Stühle und die Sessel und die Sofas und alle die Sitzgelegenheiten an zu klagen, die in der niedrigen Kammer durch- und übereinanderstanden. „Man gebraucht uns ja wohl, je nachdem es auf den Proben arrangiert worden ist. Aber wie? Mehr aus Verlegenheit und der Unordnung zuliebe, als aus Bedürfnis und aus Wohlbehagen. Ob einer mit uns bei sich zu Hause

ist oder zu Besuch bei anderen, oder im Wartezimmer eines Arztes, ob er auf uns niederfällt, weil er verwundet, nicht mehr weiter kann und dann tastend an uns herumstreicht, oder ob er uns forschend berührt und betrachtet als Freund des Hauses und unseres Eigentümers, oder verächtlich als Proß oder demutsvoll als armer Schlucker benutzt, alles dies wird gar nicht genau genug, wie es sich für uns gehört, von diesen Subjekten auseinandergehalten. Wir spielen nicht genug mit!"

"Wir spielen nicht genug mit!" klang es als Echo aus den Requisitenschränken, in denen die Dolche, Schwerter und Waffen glänzten, die Stöcke, Schirme, Blumen und Pfeifen standen, und die Ringe, Brillen und Becher flirrten.

"Habt ihr schon einmal einen auf der Bühne aus uns trinken gesehen?" beklagten sich die Gläser.

"Habt ihr uns einmal richtig brauchen sehen?" senkzten die Rissen, zischelten die Dolche.

"Machen sich die Schauspieler klar, auf was sie gehen? Ob auf der bloßen Erde, dem Parkett oder auf weichem Smyrna?" beschwerten sich die Teppiche, Bodenlagen und Felle.

"Wir werden allesamt fremd und schlecht behandelt", brummte die Truhe, froh, endlich wieder das Wort zu haben. "Dieser Harpagon — vierzig Jahre bin ich beim Theater —, aber wissen Sie, solch einen kurzsichtigen Darsteller wie heute abend habe ich denn doch noch nicht erlebt! Mich nicht einmal anzutippen!"

366 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

„Dabei machen wir oft mehr Effekt als sie selbst“, fingen die Scherben einer Vase an zu wimmern, die auf einer Kehrichtschaukel in der Ecke lagen.

„St! Silentium für die Überreste der seligen Vase!“ riefen die übrigen Objekte alle zusammen, der keifenden alten Truhe das Wort entziehend.

„Da war gestern ein Anfänger auf der Bühne“, huben die Scherben mit Grabesstimme an zu flüstern. „Er sollte einen schüchternen, jungen Liebhaber darstellen. In einer Gesprächspause nun nahm er aus lauter Verlegenheit mich, die ich noch ganz war und lebte, in die Hand und betrachtete mich nervös. Da, aus lauter Angst, sein Stichwort zu vergessen, ließ er mich zu seinem Schrecken — denn ich werde ihm von der Bude abgezogen — zu Boden fallen. „Sie Tolpatsch!“ flüsterte ihm der Regisseur des Abends leise hinter den Kulissen her zu. Das Publikum aber wieherte vor Lachen über sein blödsinnig echtes erschrockenes Gesicht und hielt den ganzen Unfall für durchaus zur Rolle gehörig. Mir und meiner Leiche hatte er einen der stärksten Effekte, der je auf dem Theater da war, zu verdanken.“

„Sie achten uns nicht genug, die Schauspieler, sie lieben uns nicht genug“, klang es jetzt im Chorus durch die Requisitenstube.

„Daher ihre Verlegenheit, wenn einmal mit uns etwas Unvorhergesehenes auf der Bühne geschieht“, knarrten die Möbel. „Beispielsweise wenn ein Stuhl umfällt oder ein Tisch wackelt oder eine Tür nicht schließt, alles Dinge,

die jeden Augenblick auf der Szene wie im Leben vorkommen können."

"Ich würde als Schauspieler aus einem jeden solchen Unfall und Zufall eine besondere, meinem jeweiligen Temperamente entsprechende Nuance machen", erklärte die alte Truhe paßig, "statt wie ein Dilettant darüber zu erschrecken. Sofern dies nicht eben zufällig zu meiner Rolle und Figur paßte!" schloß sie mit einer kurzen, stummen Verbeugung gegen die Scherben der Vase auf der Rehrichschaukel.

"Ihr habt alle ganz recht", unterbrach plötzlich mit scharfer, heller Stimme ein dickes, aus modernen Broschüren zusammengeheftetes Buch als letzte höchste Instanz das immer lauter werdende Lohwobohu in der Kammer. Es diente als Foliant in Faustens Studierzimmer oder als Beschwörungsbuch im „Hans Heiling“ und genoß große Achtung bei den sämtlichen Objekten.

"Es ist", fuhr das Buch fort, "kein bloßer Naturalismus (es gebrauchte dies Wort wie jetzt üblich als Schimpfwort), was ihr da redet! Von welcher Bedeutung auf der Szene ist der Stab des Leiresias, der Bogen des Philoktet, die Kränze in der Hand Jokastens? Spielt nicht das Pochen an das Tor beim Morgengrauen in Macbeths Tragödie mit, so gut wie der Dolch, den er gedoppelt sieht? Und das Taschentuch der Desdemona, ist es nicht intriganter als der schlaue Jago selbst? Und was kann ein Hamlet machen aus dem Buch, das er liest, dem Schwert, das er trägt, dem Giftbeker, den er seinem Oheim aufzwingt? Spielt nicht der Ring im Stück jenes

368 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Hebbels die erste Rolle vor dem Gyges und vor dem Randaules? Und was sind wir erst bei Viktor Hugo? Ich erinnere euch an jenes Stückchen Spitze im „Ruy Blas“, an dem er und die Königin ihre Liebe zueinander entdecken? Die Schauspieler überlassen es meist dem Dichter und uns, Objekte lebendig zu machen. Aber denen gelingt es nicht immer so gut wie diesem Schiller mit dem Todesurteilspergament der „Maria Stuart“ oder dem Hut auf der Stange und dem Apfel auf dem Kopf des Knaben im „Wilhelm Tell“, oder wie jenem Goethe mit Gretchens Gänseblumen. Drum müssen die Mimen uns wie sich zum Leben auf der Bühne verhelfen, indem sie uns benützen, betrachten, bewundern oder verspotten. Ich könnte mir denken, daß ein Schauspieler aus einem Strumpfband oder Bahnstocher eine Komödie wie aus einem Brief oder Revolver eine Tragödie pantomimisch machen könnte. Ich sah einmal, als ich als Bibel unbenutzt im Hause von Egmonts Klärchen herumlag, einen Brackenburg, der ein Band, das ihr entfallen war, innigst an den Mund drückte und damit auf einmal alle Augen auf sich zog und anderen Tags nach Hamburg engagiert wurde. Nur diese absolute Teilnahmslosigkeit ist empörend, die uns die meisten Darsteller entgegenbringen, statt auf der Bühne in dem Stück, das sie spielen, mit uns zu einem lebendigen Gobelin zu verwachsen.“

„Empörend, empörend!“ wagten alle Gegenstände dem flugen Buche, ihrem summus episcopus, zuzustimmen.

„Sie fühlen sich mehr als wir“, wetterte seine Geistigkeit weiter, „sie werden nicht heimisch und vertraut mit uns, sie ignorieren uns geradezu. Aber wir wollen ihnen den Krieg erklären.“

„Krieg! Krieg!“ hallte es von allen Seiten.

„Wir wollen uns zusammentun wider die Schauspieler, die Subjekte“, predigte das Buch. „Ihr Stühle, ihr Bänke und Türen, kracht ihnen in die rührendsten Szenen hinein! Ihr Bilder, fallt von den Kulissenwänden herunter, wenn Totenstille herrschen soll! Ihr Büchsen und Pistolen, knallt nicht los, wenn sie auf euren Hahn drücken! Ihr Scheiden, haltet die Klinge fest, wenn sie sie herausziehen müssen, und wehrt euch, wenn sie das Schwert oder den Dolch zurückstoßen wollen! Ihr Türklinken, öffnet euch nicht, wenn sie auf euch drücken, ihr Teppiche rollt euch zusammen, daß sie über euch stolpern!“

Ein allgemeiner Fanatismus ergriff nun die Objekte. Schwärmerisch rotteten sie sich zusammen und heckten im kriegerischem Rachedurst Pläne gegen die Subjekte aus. Und ein Objekt suchte das andere an Lücke und Teufelischeit dabei zu übertreffen.

„Ich werde mich für die Allgemeinheit opfern“, erklärte die alte Truhe feierlich, und unter dem nächsten Schauspieler, der sich abends auf mich setzt, einfach zusammenbrechen.“

„Bravo!“ rief das dicke Buch, das längst etwas eifersüchtig auf die Truhe geworden war.

370 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Die jungen Gegenstände huben nun vor Begeisterung an die Marceillaise der Objekte zu summen:

„Auf, aus dem Schlaf! Ihr Tische, Bänke, Stühle,
Die ihr allabendlich Theater macht,
Ihr Bilder, Waffen, zeigt, daß ihr Gefühle,
Und daß euch auch ein Gott zum Spiel entfacht!
Auf! Wider die Subjekte
Erklären wir den Krieg!
Der Ruhm, der sie bedeckte
War stets auch unser Sieg!“

So tobten die Objekte die ganze Nacht in der Requisitenkammer durcheinander. Zum Schluß aber, als die Morgenglocken schon wie im „Faust“ läuteten, wurde unter allgemeinem Beifall folgende Resolution aufgesetzt und vorgelesen: daß man aus „Idealismus“ noch einmal vom offenen Kriege absehen werde, dagegen statt dessen eine Zeitschrift unter dem Titel „Der neue Weg, Schutzorgan für die berechtigten Interessen der Objekte“, herausgeben wolle. Mit dieser Illusion entschliefen sie allesamt sanft und beruhigt und im Bewußtsein, ihre Pflicht getan zu haben. Und so blieb alles beim Alten. Wie immer beim Theater.

Pro Prospekte!

Eine Ehrenrettung

In jener traurigen nüchternen Zeit, da man erst den Menschen und hernach den Dingen auf der Bühne mit den Gesetzen der Wirklichkeit zu Leibe rückte, hat man auch den Prospekt verbannt und sogar nach Möglichkeit getötet. Zum mindesten hat man ihn für infam erklärt. Und er gilt auch heute noch für so niederträchtig und unmöglich, daß man sich den schärfsten Angriffen aussetzt, wenn man schon wieder für ihn eintritt.

Aber ich will mich des Verbannten annehmen, jetzt, wo es noch ein Wagnis ist. Später, wenn er zurückgekehrt und in integrum restituiert ist, wie man im alten römischen Recht die Wiedereinsetzung in den vorigen Stand nannte, dann mag ihn feiern wer will. Für den Verbannten zu sprechen, ist eine der schönsten Freuden des Mannesalters.

Schon aus Dankbarkeit bin ich dem Prospekt gewogen. In meiner Kindheit war Prospekt und Theaterspielen noch eins. Ganz einerlei, ob im Kölner Händeschentheater vor ein paar gemalten Häusern eine Prügelszene auf der Straße stattfand oder ob in der Aufführung einer Wanderschmiere vor einer grünen Waldlandschaft Genoveva und

Solo sich auseinander setzten, ob Karl Moor angesichts einer aufgemalten Gegend an der Donau die Sonne wie einen Helden sterben sah und Kosinskys ihm so verwandte Jugendgeschichte hörte, oder ob in der Oper vor der Abbildung der Burg zu Kleve Lohengrin, vom Schwan gezogen, im Muschelboot erschien, immer spielte der Prospekt, der da im Hintergrund herabhing, in unserer Phantasie mit. Wer entsinnt sich nicht solcher Prospekte aus seiner Kinderzeit, die, naiv gemalt, einen Garten, eine Seeküste, eine Kleinstadt oder einen Palmenhain darstellten, und in unserer noch gutwilligen und unverdorbenen Vorstellung mit der Szene, die uns vorgespielt wurde, wunderbar zusammenwuchsen? In Mitau sah ich im Krieg einmal auf einer kleinen Liebhaberbühne, die noch nie in ihrem Leben etwas von stilisierter Dekoration, von Kuppelhorizonten und anderen Maschinerien vernommen hatte, einen solchen alten Prospekt und wurde bei seinem Anblick gerührt, wie einer, der nach langen Jahren in sein stilles Heimatstädtchen zurückkehrt.

Als Grund für die Verbannung des Prospektes ward hauptsächlich angeführt, daß er den Gesetzen der Perspektive widerspräche. Die Menschen, welche vor ihm spielten, wirkten, so hieß es, unnatürlich groß, und es bestände ein lächerliches Mißverhältnis zwischen ihnen und dem gemalten Hintergrund. Ganz abgesehen davon, daß die Prospekte fast alle, und die guten sogar oft ganz ausgezeichnet den Gesetzen der Perspektive Rechnung trugen, so geht man eigentlich im allgemeinen nicht ins Theater, um dort die Optik

und die Lehren der Linear- oder Reliefperspektive zu studieren. Heute will einem freilich die Szene oft nur als ein Tummelplatz für Ausstattungskünstler oder Kunstgewerbeleute erscheinen. Die Beschäftigung mit der von Leonardo da Vinci emsig beobachteten Lehre von der Perspektive war in früheren Jahrhunderten schon die Haupttätigkeit aller Theatermaler. Wer einmal Vicenza besucht hat, erinnert sich sicherlich des olympischen Theaters von Palladio mit dem überraschenden Blick auf die ideale Stadt auf der Bühne, deren Straßen in geradezu verblüffender Verkürzung hinten ansteigen und sich verengen. Aber bei noch so guter Ausführung der Prospekte, so folgte man weiter, als man ihnen ans Leben ging, sie taugen nichts. Denn sie täuschen etwas vor. So tief verkommen war man ja eine Zeitlang bei uns auf dem Theater, daß man dem, was etwas vortäuschte, sei es als organisches oder anorganisches Wesen, den Krieg erklärte. Aus naturalistischen Gründen tobte man also später auch gegen den theatralischen Hintergrund, den Prospekt, nachdem man zuvor im Vordergrund, in der Darstellungskunst, alles, was nicht rein naturalistisch war, niedergezischt und totgeschlagen hatte. Also geschah es, daß der Prospekt unter Spott und Hohn verschwand, und daß statt seiner jene langweiligen eintönigen Riesenlappen erschienen, von denen bei richtiger Beleuchtung jene reine Luftwirkung ausgehen soll. „Fast genau wie in der Natur“, wie man törichterweise zu ihrem Lobe sagte. Man verbrämte zwar diese Stilisierung der Natur durch

374 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

kluge Worte von der Überwindung der Naturnachahmung. In Wahrheit aber waren die Gründe, die man besonders gegen den Prospekt vorbrachte, aus rein naturalistischen Erwägungen geschöpft. Weil er den Gesetzen der Natürlichkeit und der Raumverhältnisse im Leben widersprach, mußte der Prospekt fallen. Schwerfällige plastische Dekorationen, zu deren Aufbau eine Schar von Arbeitern nötig ist, zogen statt der leichten Prospekte, die ein Kind auf und nieder lassen und austauschen konnte, in die Theater ein. Die Maschine bemächtigte sich mehr und mehr des Ortes, wo die Musen herrschen sollten. Und heutigestags ist ein Bühnenhaus im Rohbau nicht viel von einer großen Schlosserei oder einer Maschinenbauhalle zu unterscheiden.

„Richard Wagner ist an allem schuld“, pflegen die Antiwagnerianer bei dieser wie bei jeder abfälligen Gelegenheit zu bemerken. Freilich hat er sich der Maschinerie mehr als irgendein anderer Dichter und Komponist ergeben und auf dem Gebiete der „szenischen Dramaturgie“, wie er sich in seiner feierlichen Weise ausdrückte, dem „Mechanismus“ und seinem Theatermeister Brandt, dessen Lob er wie das keines seiner Sänger singt, ein übergroßes Wort gegeben. Auch unsern guten alten Freund, den Prospekt, hat er aus den Fugen gerückt, indem er ihn, zuletzt im „Parsifal“, aufrollen ließ. Und zwar in jener einst berühmten Wandeldekoration, auf deren Einführung er fast so stolz ist wie auf den Letzt zum Ring des Nibelungen. Mag sein, daß dies auf eine Zeitlang der Todesstoß für

den Prospekt geworden ist, dessen stilles, beschaulich stehendes Wesen also zur Bewegung gedrängt überspannt wurde. Jedenfalls hat der Prospekt wie seßhafte Leute die Unruhe, die ihm damit zugemutet wurde, schlecht vertragen. Er war schon hinfällig, als die modernen Bühnenbildreformatoren, an ihrer Spitze der zeitweise stark überschätzte englische Maler Gordon Craig, auf ihn eindrangen. Er erlag diesen Prospektestürmern auf die ersten Hiebe und flüchtete schleunigst zu anderen einstigen und nun toten Göttern ins Exil.

Vorläufig ist die Zeit seiner Rückkehr, ja überhaupt deren Möglichkeit noch völlig fraglich. Solange man ein solches Gewicht auf das Äußerliche, auf das sachliche Beiwerk beim Theaterspielen legt, wird er, der Bescheidene, sich nicht gegen die Klöße und Balken, die sich vor ihn gedrängt haben, durchdrücken können. Allerdings taucht zuweilen schon auf den Bühnen hier und da ein äußerstes Stückerlchen von ihm auf, wie von einem heimkehrenden Schiff zuerst die Maste und das Takelwerk sichtbar werden. Man erblickt manchmal schon in den Theateriefen die Kuppeln und Spitzen einer Stadt oder die Wipfel eines Waldes. Sehnsuchtsvoll blickt dann der zum Sehen Geborene auf, ob nicht langsam der alte farbige Hintergrund der Bühne emporsteigt, der einst unsere Phantasie beschwingte. Wir sind der kahlen Ausblicke auf die Lappen der stilisierten Bühne wieder überdrüssig geworden. Wir haben „Iphigenie“ lange genug zwischen langen Tüchern klagen hören, Othello allzuhäufig vor

leeren kahlen Säulen, die die zwischen ihnen spielenden Menschen verzerrten, schäumen sehen. Wir wollen wieder einmal einen Hauch des rauschenden Meeres auf der Bühne vernehmen, an dessen Ufer Agamemnons einsame Tochter lange Tage stand, das Land der Griechen mit der Seele suchend. Wollen wiederum den Duft Cyperns verspüren, an dessen Gestade Othello und Desdemona ihre schrecklichen Glitterwochen verlebten. Und zur Erweckung solcher Vorstellungen, die den Dichter bewußt oder unbewußt begleiteten, als er dies sein Werk schuf, die in uns rege sind, wenn wir es lesen, ist nichts mehr geeignet als unser alter Freund, der Prospekt. Dekorationen sind doch lediglich Stützpunkte für unsere Phantasie und sollen nichts anderes sein. Man hat sie vereinfachen wollen durch ihre Stilisierung. In Wirklichkeit sind sie uns aber dadurch nur über den Kopf gewachsen. Auch glaubte man anfangs Wunder wieviel durch ihren Wegfall zu sparen. Aber dies hat sich gleichfalls als Irrtum herausgestellt. Denn die Neueinrichtung eines Bühnenwerkes ist heute so teuer geworden, daß sich die Berliner Theaterleiter noch dazu mit einer gewissen Berechtigung mit den allzu hohen Kosten entschuldigen können, die sie von häufigen Wagnissen neue, noch nicht erprobte Stücke herauszubringen, abschrecken. Der äußere Apparat des Theaters ist mehr denn je der Tyrann geworden, der uns heute hat und zwingt, Dichter wie Schauspieler. Das szenische Bild ward zur Hauptsache aufgebaut. Das Wort ist längst in das zweite Treffen gerückt. Wenn

man folgerecht den Weg ins Primitive weitergegangen wäre bis in Shakespeares Zeiten und alles vor einem bestimmten beständigen Hintergrund, nur gekennzeichnet durch verschiedene Schilder, gespielt hätte, wer wäre da nicht gerne bis ins Ulschgraue, Einfachste mitgepilgert! Aber mit der Stilisierung der Dekorationen ist im Gegenteil erst das Massiv, Benutzbare, Schwere und Klobige in das Theater eingerückt.

Was wob unsere Phantasie einstmals aus ein paar Prospekten in der „Zauberflöte“? Wie oft waren wir, sie anschauend, im Geist in Ägypten bei Isis und Osiris oder in der Säulenhalle des Sarastro. Eine bemalte Leinwandrolle trug uns wie ein Zaubermantel oder wie Fortunats Wunschhütlein über Flächen, über Seen zu fremden Ländern und Menschen. Der Geist der Schwere lag noch nicht mit plumpen plastischen Dekorationen auf der Bühne und tat sich damit dicke, daß er die Gebote der drei Dimensionen, an die der im Raum auftretende Schauspieler gebunden ist, nicht verlege. Als ob nicht die ganze Theaterkunst etwas wäre, was jener anerkannten drei Dimensionen spottete, was fortwährend in das Geisterreich der vierten Dimension langte, aus dem es unsichtbar gespeist wird? Allerdings pflegte der Prospekt ein häßliches Anhängsel zu haben: Das waren die Sofsitzen, jene vom Schnürboden herunterhängenden Luftdecken oder Deckenstücke, die bei jedem kleinsten Windhauch hin und her schaukelten. Indessen ließe sich heute zur Abdeckung und Verbindung des Hintergrundes

378 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

mit der Rampe sicher etwas Besseres erfinden und verwenden als jene aufgeklebte Tafelage, bei der man immer an aufgehängte Wäsche denken mußte. Wenn nur unsere Phantasie einmal wieder etwas Farbigeres und Belebteres zu genießen bekäme als diesen öden, zur Abwechslung höchstens verschieden beleuchteten Rundhorizont oder die langweiligen langen Riesenslappen!

Man braucht dem Prospekt nur einen Spalt zu öffnen, so wird er sich leicht wieder ins Theater, zu dem er gehört, hineindrängen. Die Zeichen mehrten sich, daß man ihn in Gnaden aufnehmen will. Und hätte er keinen anderen Vorzug, er hätte den der Bequemlichkeit für sich. Ihm hatte „Thaliens leicht bewegtes Zelt“, das Theater, einst seine Beschwingtheit mit zu verdanken, also daß ein einziger Thespiskarren oft die ganze Betriebsausstattung bergen konnte. Laßt ihn uns wieder hereinholen, den zu Unrecht verpönten Prospekt, den stimmungserweckenden bunten Hintergrund, der uns aus dem nüchternen Prospekt unserer Gegenwart hinaustriß und an fremde, schönere Ufer zog! Hört ihn zum Schluß dieses Lobgesanges in einem Rätsel preisen! Es gewährt einen großen Genuß, ein Rätsel anzuhören, dessen Auflösung man schon kennt:

Es ist ein Nichts, ein Streifen Leinentuch.

Man rollt es auf und ab; es gleicht dem Leben,

Das uns umschließt in mehr als einem Zug.

Wir sehen es in Bildern uns umschweben.

Getümmel sind und Schlachten drauf gemalt
Und Landschaftsblicke, wie ein Reisewagen
Sie durch sein Fenster uns ins Innre strahlt:
Auf fernen Bergen ahnt man Burgen ragen.

Dann schaut man eine finstre alte Stadt,
Auf stillem Markt gezackte Brunnen rauschen.
Ganz wie beim Buch, das man durchblättert hat,
Muß eine Folie mit der andern tauschen.

Sie wechseln, wie um uns des Daseins Schein
In seinen täglich neuen Hintergründen.
Der letzte nur wird ewig finster sein,
Und seine Bilder lassen sich nicht künden.

Der Tod zeigt uns nur eine schwarze Wand,
Das Jenseits kennt nicht Farben und nicht Namen.
Beschau', genieße das, was dir bekannt
Und laß dich heiter rätselhaft umrahmen!

Der Aktluß

Gestern abend machte mir jemand seinen Besuch. Schwungvoll in weitem Bogen riß er die Tür auf, blieb einen Augenblick gemessen in feierlicher Haltung stehen und trat dann mit großen wirkungssicheren Schritten donnernd in meine stille Arbeitsstube. Der Kerl war mir von vornherein äußerst unsympathisch. Und als er nun noch machtvoll und mit Ausdruck die Tür wieder schloß, bekam ich eine leise Wut gegen ihn.

„Sind Sie des Teufels!“ fuhr ich ihn an, „solch ein Theater zu machen! Was wollen Sie hier? Wer sind Sie?“

„Sie werden sich beruhigen,“ beantwortete er möglichst gelassen meine ungestümen Fragen, „wenn Sie hören, wer ich bin. Ich bin der, dessen Unkenntnis Sie Ihre sämtlichen bisherigen Bühnenmißerfolge verdanken.“ Er lächelte dabei ungewiss und „malitiös“, wie man früher sagte.

„Gestatten Sie mir, daß ich mich Ihnen vorstelle: Ich heiße Aktluß.“

Meine Erregung wuchs noch infolge seines unverschämten Lächelns, und ich geriet in den wundervollen Zustand, in dem man sich selbst nicht mehr kennt. „Sie sind mir schon längst bekannt!“ herrschte ich ihn an, „Sie sind in

unsere dramatische Kunst ebenso frech eingedrungen wie hier in dies Zimmer. Ich will Ihnen sagen, woher Sie stammen, Sie frecher Emporkömmling, auf daß Sie wieder dorthin zurückkehren. Aus der Oper kommen Sie, und in die Oper gehören sie hinein. Das antike Theater hat Sie nicht gekannt mit Ihrem aufdringlichen Bumbum. Denn der stille Abzug des Chores unter Hinterlassung irgendeiner moralischen Platttheit war alles andere eher als ein ‚wirkungsvoller‘ Abschluß. Die klassische Bühne der Franzosen hat Sie kaum beachtet, Molière, der vornehmste und genialste Gallier, hat Sie völlig verschmäht. Und Shakespeare kannte Sie überhaupt nicht und Ihre rohe Aufgeblasenheit. Zum letzten Schluß seiner Tragödien half er sich mit einer Fanfare oder einem kriegerischen Marsch oder einem zweifelhaften Reim über Sie hinweg. Erst mit der Oper kamen Sie zu Ansehen und Bedeutung. Und Schiller mußte Sie schon kalten Blutes mit Orchester und Chor und Scheinwerfer und Fahnen und ‚sprachloser Rührung‘, wie zum Schluß der ‚Jungfrau von Orléans‘, machtvoll in Szene zu setzen. Und vollends Wagner hat Sie mit ‚höchster Verzückung‘ und ‚wütender Glut‘ und ‚wachsender Angst‘ und ‚wahnsinniger Erschütterung‘ und ‚fast überwältigender Wehmut‘ zu einer zauberhaften, unumschränkten Machtfstellung erhoben. So daß selbst der sogenannte Naturalismus, der doch vor sonst nichts zurückscheute, vor Ihnen sich verbeugen und ‚schöntun‘ mußte. Ibsens und Björnsens Stücke sind oft nichts anderes, wie man zuerst, da man noch darüber schimpfen

durfte, festgestellt hat, als Predigten und Dialoge über das Wesen der Liebe oder der Ehe oder des Glaubens mit darangehängten lauten oder leisen, aber immer effektvollen Aftschlüssen. Und auch von unseren modernen Dichtern ist ängstlich darauf geachtet worden, daß Sie, Herr Aftschluß, stark und wuchtig ausfielen und im Namen des Erfolges beileibe nicht um Ihre Wirkung kämen!"

„Regen Sie sich nicht über mich auf wie die anderen!“ unterbrach mich mein Gegner, immer mit demselben boshaften siegesgewissen Lächeln. „Ich bin einmal da und nicht mehr aus der Welt und von den Brettern, die sie bedeuten, wie mein Freund Schiller gesagt hat, wegzuschaffen. Ich gehöre eben zum Bühnenhandwerk, von dem Sie bekanntlich nichts verstehen.“

„Sie sind mindestens ebenso grob wie ich!“ fiel ich ihm ins Wort. „Handwerk! Da haben wir ja die richtige Bezeichnung für Sie gefunden. Handwerk! Mit diesem subalternen Begriff wird immer dem Künstler, der Sie und Ihresgleichen nicht beachtet, zu Leibe gerückt. Sie verstanden Ihr Handwerk nicht, Herr Rembrandt! Sie auch nicht, Herr von Goethe! Sie sind nicht gerade gewachsen, Herr Montblanc! Ach, gehen Sie mir weg mit Ihrem Handwerk aus der Kunst! Die Kenntnis der ganzen dramatischen Handwerkslehre des Herrn Abonianus und sämtlicher Dramaturgien von Lessing bis Vulthaupt und Berger macht noch nicht einen Dichter aus. Sonst wären unsere Philologen allesamt Poeten. Freytag hat das Handwerk verstanden nach Ihrer Ansicht und Goethe

nicht. Aber der Geist, der aus dem kleinsten Singspiel des Fausldichters spricht, ist mir tausendmal lieber als der Spießbürgerbrei, den der Verfasser der „Journalisten“ rührt. Das eine ist auf dem Olymp geboren und das andere „Made in Germany“, und zwar in einem Deutschland, das noch voller moralischer Vorurteile und Kleinlichkeiten steckt.

Wissen Sie, daß Sie mit der Dichtkunst blutwenig zu tun haben, Herr Akttschluß? Nur wenn Sie aus dem heiligen Geist des Dramas heraus geboren werden, wie in dem herrlichen zweiten Akttschluß von „Kabale und Liebe“ mit seiner natürlich crescendo gesteigerten Auseinandersetzung zwischen Sohn und Vater, sind Sie als ein ungezwungen aufgewachsener Gipfel groß und schön. Aber ebenso unausstehlich sind Sie, wenn Sie künstlich gemacht und aufgepumpt sind, wenn man Sie ausgeflügelt und ausprobiert hat, und wenn der Vorhang an die Stelle des Dichters tritt. Dann erlischt das heilige Feuer des Poeten, und die kalte Mache beginnt. Ich will Ihnen sagen, was Sie dann sind und werden, Herr Akttschluß: Ein Taschenspieler, ein Täuscher, ein Schwindler, der dem Publikum Sand in die Augen streut und ihm bombastisch die Ohren volldonnert, also daß ihm Hören und Sehen vergeht, und es die ganze leere Langweiligkeit von vorhin vergift und betäubt und kopflos, nur um sich wieder zu erholen, erschüttelt in die Hände klatscht.“

„Reden Sie, was Sie wollen!“ entgegnete mein Feind, allmählich ernst und ärgerlich geworden: „Sie werden

384 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

schon sehen, wohin Sie kommen mit Ihrer Verachtung der Regie und der Kunststückchen beim Theater."

"Halt!" schrie ich und hätte ihn am liebsten an der Gurgel gepackt: „Wer hat das gesagt? Wer will die Regie abschaffen? Wer leugnet, daß das Theaterspielen eine große Kunst ist und das Regieführen womöglich noch eine größere? Sie aber sind der ärgste Feind einer vornehmen Schauspielfunst, Herr Altschluß, mit ihrer einseitigen überstarken Betonung der Schlußwirkung auf Kosten der vorhergehenden Szenen, die Ihnen gleichgültig sind, wenn es nur gegen Ende recht klappert und knallt. Tun Sie doch nicht so, als ob Sie verteufelt schwer zu machen wären! Nichts ist leichter als der Sprung ins Opernhafte und klingende oder lärmende Regieschlußvorschriften. Nur daß ein wirklicher Dichter sich oft dabei schämt, so dem Regisseur ins gewiß edle Handwerk zu pfuschen oder dem Schauspieler in seine schöne Kunst.

Was meinen Sie, wenn Shakespeares statt der einfachen Anmerkung: „Kleopatra setzt eine zweite Schlange an ihren Arm, fällt zurück und stirbt“ folgendes vorgeschrieben hätte: Die Königin hat sich ächzend nochmals von ihrem Lager erhoben. Sie tastet schauernd nach der zweiten Schlange. Sie stußt einen Augenblick, und ein mundes Stöhnen bricht mit einem faden süßen Speichelsinnfal aus ihrem Mund. Die Krone auf ihrem Haupte taumelt. Sie drückt sie mit der Linken fest, während sie mit der Rechten ihren Purpurmantel enger zieht, als ob sie fröre. Sie setzt die Schlange leise an ihre offene Brust,

reißt sie aber im selben Moment nochmals zurück und schaut sie an, zärtlich und traurig, als wollte sie die Viper wie Augustus anflehen, sie zu schonen. Aber dieser Gedanke an ihren Feind gibt ihr die Besinnung wieder. Entschlossen gibt sie der Schlange das Blut ihrer kleinen braunen Brust zu trinken, die einst den Marc Anton von Sinnen brachte. Sie wankt und greift mit unsicheren Händen Kreuz und quer in die Luft. Ein Starrkrampf überkommt sie. Ihre Arme schwellen an. Ihre Lippen werden blau. Mit dem gellenden, markerschütternden Schrei: „Antonius!“ bricht sie jählings wie eine gefällte Palme nach hinten in die Arme ihrer entsezt aufheulenden äthiopischen Sklavinnen zusammen. Unter den tierischen Tönen der Totenklage, die diese erheben, fällt langsam der Vorhang.“ Die Augen meines Gegners funkelten vor Begeisterung. „Wär’ das nicht ekelhaft, Herr Altschluß?“ brüllte ich ihn an. „Und wiegt nicht ein einziger Vers, wie:

Ich fühl’ ein Sehnen nach Unsterblichkeit,
den Shakespeare ihr schenkt, dieses ganze scheußliche Ge-
seire auf?“

Ich merkte, daß Herr Altschluß noch zu etwas ausholte. „Sie rechnen nicht. Sie rechnen eben nie!“ grinste er mich an. „Wissen Sie nicht, daß das jüdische Theaterpublikum — vierzig Prozent in Berlin, fünfundzwanzig in den andern deutschen Städten —“, fügte er verschmigt hinzu, „starke, knallige Altschlüsse liebt?“

„Unsinn!“ sagte ich, „Schwindel, wie alles, was mit

Ihnen zusammenhängt. Die Juden sind gar nicht so geschmacklos, wie Sie tun. ‚Sie‘ natürlich groß geschrieben, Herr Aktischluß! Die ganze frühere Literatur der Juden widerspricht dem wenigstens: die maßvolle Pracht der Psalmen ebenso wie das schlichte Buch Hiob und Esther und alles, was es von Kunst im Alten Testament gibt. Und noch heute kann die einfache schmucklose und gar nicht mit Überraschungen wie Sie arbeitende Erzählungskunst der Evangelisten, die doch samt und sonders Juden waren, als Vorbild der Bescheidenheit und Zurückhaltung für jeden Dichter dienen. Darum hebe dich weg von mir, Satanas, mit deinen Lügen und falschen Wirkungen. Du bist mir verhaßt wie der Tod, der letzte Aktischluß.“

Ich hatte behutsam die Tür geöffnet. Und alldierweil mein Feind einen prächtigen auffallenden Abgang für sich vorbereitete, packte ich ihn mit den Worten: „Nun will ich Ihnen einmal zeigen, welch einen Aktischluß Sie eigentlich verdienen!“ am Kragen und warf ihn polternd die Treppe herunter.

Meine Premiereneindrücke

(In Form einer poetischen Epistel an meinen Parallel-
menschen auf dem Uranus gerichtet)

Ich hab' mir dich als Gegenspiel erfunden,
Mein hoher Bruder auf dem andern Stern,
Und einen Adressaten so gewonnen,
Der sicherlich mir zuhört, gut und gern.
Denn drahtlos sind wir beide fest versponnen
Und sind uns ewig nah und ewig fern.
Wir müssen uns bespiegeln und uns gleichen
Und können uns doch nie die Hände reichen.

Man kann sein eignes Bild ja niemals fassen,
Man packt ins Leere, wenn man nach ihm greift,
Stößt mit der Hand sich an gleichgült'gen Massen
Und hat das Wesentliche kaum gestreift.
Drum wollen wir uns nachzujagen lassen,
Man lacht, wenn einer heut nach Geistern schweift
Wir wollen uns gemütlich unterhalten,
Indem wir unsre beiden Seelen spalten.

Doch still! Man hört uns zu und hat ein Thema
Uns beiden zur Erörterung gesetzt.

388 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

Wir folgten freilich wieder nicht dem Schema,
Und Publikum ist neuerdings entsezt.
Denn du und ich sind ewige Problema,
An denen man sich immer wütend wezt.
Von unsern Premieren zu berichten,
Trug man mir auf, da fängst du an — zu dichten.

Sei's drum! Man muß sich ja an uns gewöhnen,
Denn weder du noch ich gibt jemals Ruh,
Die Menschheit wird sich auch mit uns versöhnen,
Denn aus ihr kommend, treiben wir ihr zu
Und können sie allein nur widerfönnen,
Das weiß ich selbst genau so gut wie du.
So laß uns endlich den Bericht beginnen
Und unser Garn, das man uns gab, verspinnen.

Dir ist ja dort dasselbe widerfahren,
Denn überall ist diese Welt sich gleich.
Sie muß sich ärgern, trennen oder paaren,
Das gilt in deinem wie in meinem Reich.
So hast auch du in diesen letzten Jahren
Empfangen manchen Stoß und manchen Streich
Und ließt dich doch vom Volk nicht überwinden.
„Man soll ein Fähnlein an die Lanze binden!“

Ein gutes Mittel weiß ich zu empfehlen,
Wie Byron schweren Rheintwein dem verschreibt,
Den stark der Seefrankheit Beschwerden quälen,
Für Dichter, die Premierenfieber treibt:

Man nehme eine Blume! Nie verfehlen
Wird dies, wenn man sie an die Nase reibt.
Ihr Duft macht allen Menschenhaß verschwinden
Und läßt uns jeden Ekel überwinden.

Premieren mitzumachen ist nicht gerade
Das Heiterste, wenn man der Autor ist.
Du nickst mir zu. Man lebt von fremder Gnade
Und ist ein armes Tier, das Beifall frisst.
Man drückt sich scheu herum wie eine Made,
Neigt sich vor jedem, wär' er selbst Statist,
Und läßt sich willenlos ergeben schlachten
Und wie ein Ding, das zwecklos ist, verachten.

Wie oftmals haben wir, ich hier, du droben,
Verzweifelt die Kulissen angestiert
Und unsre Hände voller Angst erhoben,
Wenn hinter uns ein falsch Geräusch passiert,
Und man uns draußen unsern Text verschoben
Und einen falschen Ton hineingeschmiert.
Die Hölle selbst, wie sie die Alten malen,
Kennt, ahnt nicht solche fürchterliche Qualen.

Man flieht zurück in irgendeine Kammer,
Wo Requisiten und Gerümpel ruhn,
Stopft sich die Ohren zu vor lauter Jammer
Und macht mit seinen Nägeln sich zu tun.
Doch draußen dröhnt es weiter wie ein Hammer,
Man ächzt, man kotettiert mit seinen Schuh'n,

30 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Die staubig, traurig, wie man selbst geworden,
Und möchte jeden, der nicht flüstert, morden.

Man redet etwas, wird man angesprochen,
Und denkt bei sich: „Was will der Schuft von dir?“
Und fühlt sich fast von jedem Blick erstochen.
„Es geht ja gut!“ heißt's dann — o welch Pläster!
Man ist schon oft auf diesen Leim gekrochen,
Am Schluß erst offenbarte dir wie mir
Das „liebe Publikum“ sein wahres Wesen.
Und morgens war's noch deutlicher zu lesen.

Wie oftmals haben wir schon die Tabellen
Mit Feuerschußvorsicht, Baupolizei,
Die in dem Bühnenhaus an manchen Stellen
Schwarz aufgehängt, daß auch hier Ordnung sei,
Studiert und buchstabiert wie in den Zellen
Ein Sträfling seine Wand, bis es vorbei,
Bis man uns rohlings, ob man sich auch sperrte,
Zur Rampe wie zum offenen Rachen zerrte.

O dieses Warten hinter den Kulissen,
Wer dies nicht kennt, der kennt die Qualen nicht!
Nein, lieber von Moskitos noch gebissen,
Man schlägt doch um sich, wehrt sich, borgt und sich.
Doch wehrlos draußen hin und her gerissen
Steht man dabei und schneidet ein Gesicht,
Und hört Pointen fallen, Pausen plagen,
Da einen Witz, dort ein Gefühl verpagen.

Oft hielten du und ich uns nur mit Mühe
Dann zwischen Pappen in dem Hinterhalt.
Wer sprang nicht tollkühn mitten ins Gesprühe,
Wenn man sein Eigentum, sein Kind zerknallt!
Mein andres Ich, du glühst ganz, wie ich glühe,
Und keine Feindschaft macht uns beide kalt.
Wir wollen nie und nimmer „arrivieren“.
Nur immer weiter! Das heißt triumphieren.

Weißt du es noch, wie wir den Kampf begonnen
Und das Theater uns zum erstenmal
Für Zeit und Leben zu Vasall'n gewonnen
Und wär' es noch ein ärgerer Marterpfahl?
Wir waren kaum dem Studium entronnen,
Und Referendar war ich und du zur Qual.
„Münchhausen“ hieß das Stück. Kennst du es wieder?
Komm, steig mit mir in jene Zeit hernieder!

Es war ein Nachmittag, trüb und verregnet,
Und in Berlin, ich glaub' im Februar,
Da ward der sonderbare Bund gesegnet,
Der uns an Thespis knüpft auf immerdar.
Aus Mimen, die sich kaum zuvor begegnet,
Erstand zum Streite uns die erste Schar.
Und es gab gleich ein ernstes Handgemenge;
Halb für, halb gegen uns zerfiel die Menge.

Ein steifer brauner Hut, mir unvergeßlich,
Saß damals auf dem haarerkrankten Haupt.

Ich nahm ihn ab nur, wenn es unerlässlich,
 Und hielt mich ohne ihn für ganz beraubt.
 Ich stieß stets mit ihm an, o, es war gräßlich,
 Er war von den Soffitten böß verstaubt.
 Da, ich stand ahnungslos an einer Lampe,
 Stieß mich der Regisseur barsch an die Rampe.

Ich fand kaum Zeit, den Hut schnell fortzulegen;
 Dir ging es ebenso zu gleicher Zeit.
 Wir dachten, du wie ich: „Schön! Meinetwegen!“
 Von Unschuld und Vertrauen noch geweiht.
 Da blies uns schneidend scharf der Haß entgegen,
 Starr sahn wir uns in einem wüsten Streit,
 Und zwischen Beifallsklatschen, Schrein und Zischen
 Ging unsre Jugend an still zu entweichen.

Dicht vor uns war im Stuck ein Hund erschienen
 In einer kurzen Szene mit Humor.
 Ich sehe noch die ganz verdutzten Mienen:
 Ein Hund! Das kam den Leuten spanisch vor.
 „Na, wart, du Hund! Dich wollen wir bedienen!“
 So und noch ähnlich pfiff es mir ums Ohr.
 Ich wurde rot wie du auf beiden Wangen
 Und bin als armer Sünder fortgegangen.

Ich dachte scheu: Was hast du denn verbrochen,
 Daß diese Leute dort ganz rabiat?
 Sie brächen dir am liebsten wohl die Knochen.
 Ich mußte mir und dir nicht einen Rat.

Da hat ein Mädchen sanft mich angesprochen
Und mich geküßt, wahrhaftig in der Tat.
Ich werde ihn mein Lebtag nie vergessen
Von allen Küssen, die ich je besessen.

Sie spielte mit in einer kleinen Rolle
Und trat wie wir zum erstenmal heut auf.
Sie sprach mir zu in meinem bitteren Grolle
Und prophezeite mir den Siegeslauf.
Mir klang's wie auf dem Garg die erste Scholle,
Man schüttet sie wild vor Verzweiflung drauf.
Ich hielt die Schlacht und mich wie dich verloren
Und ward erst langsam mit dir neu geboren.

Nur dieses eine hab' ich noch behalten
Von jenem Tag, es war schon ganz am Schluß.
Der Vorhang sank in seine frühern Falten,
Da fielen zwei der Spieler, die Verdruß
Und Rollenleid in Feindschaft lang gespalten,
Sich schluchzend an die Brust zu einem Kuß.
So waren sie von unserm Stück bezwungen:
Mehr ist auch Orpheus nicht dereinst gelungen.

Das war der blut'ge Anfang der Karriere:
Indes die beiden Mimen sich versöhnt,
Stritt draußen noch das Volk sich wie zwei Heere,
Und unsre Leiche selbst ward noch verhöhnt.
Und ich vernahm den Mißklang der Premiere

394 .Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Zum erstenmal, den ich jetzt fast gewöhnt:
Ein schrilles, unduldsames Schlüsselpfeifen;
Es klingt wie Fallbeil- oder Messerschleifen.

Und doch, wie sanft war dieses erste Gehten
Vor jener zweiten Schlacht dann in Berlin!
Dagegen war es weich wie Mädchenflechten
Und hoffnungsblau noch wie Ultramarin.
Wir unterhalten in schlaflosen Nächten
Uns wohl davon, wenn wild die Träume ziehn.
Dann steigt der „Ritter Blaubart“ aus dem Grabe
Und fliegt um uns herum, schwarz wie ein Rabe.

Es war der „Freien Bühne“ letztes Zucken,
Seitdem ist sie auf ewig mausetot.
Sie hatte gleich zu Anfang ihre Mucken.
„Vor Sonnenaufgang“ war's schon blutigrot.
Mit Zischen und mit Zangen selbst und Spucken
Begrüßte man der Wehen erste Not.
Dies war ihr fieberhaftes wüstes Sterben.
Sie schrieb wie Solons Schwurgericht auf Scherben.

„Lessingtheater“ heißt der große Kasten,
Den Blumenthal zu meiner Pein erbaut.
Er mag dafür einst in der Hölle fasten,
Vor der ihn leider nicht im mindesten graut,
Wie mir vor jenem Bau, dem ganz verhassten,
Ich zittere, wenn ich ihn von fern erschaut,
Und mich ergreift vor ihm ein wilder Schauer
Wie Englands Herrscher einstmals vor dem Tower.

Wie ein Schaffott und wie ein Blutgerüste
Ragt er zum meist dort grauen Himmel hoch,
Geschmückt mit Lessings schwarz gewordner Büste
Im Stadtbahnrauch, der höhniſch sie umflog.
Wie Robinson einst zitternd an der Küste
Gebein fand, dem man Fleisch und Haut entzog,
Sieht man hier Dichterknochen an der Stätte,
Benagt von Menschenfressern um die Wette.

Und nachts hört man hier die Poeten heulen
Wie um das Schloß, das Uhland einst verflucht.
Dann zittern selbst die falschen Marmorsäulen
Vor jenen Geistern, die sie heimgesucht.
Und ihr Erbauer träumt von düstern Eulen
Trotz der Lantienen, die er heut gebucht.
Naturalistisch stöhnen auf die Schwäne,
Die einzigen der Spree, die Äppelkähne.

Wie oftmals hat man mich dort hingerichtet,
Du lächelst, Bruder Uranos, mich an,
Und hielt froh dich und mich für stets vernichtet
Und tat mich in Berlin in Acht und Bann.
Dann hab' ich stolz wie du mein Schiff gelichtet
Und stieg empor, es fliege nach, wer kann!
Ich habe keine Furcht vor den Vandalen,
Die nichts verehren können als die Zahlen.

Doch laß uns bei dem erstenmal verbleiben,
Da mir an dem genannten Golgatha,

396 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

Wo die Premierentiger meist sich treiben,
Der große, schwere Schicksalschlag geschah.
's war neunzehnhundertvier, laß es uns schreiben!
Viel Jahre her und doch wie heut uns nah.
Und „Ritter Blaubart“ stand mit dicken Lettern
An Litsfaßäulen und in allen Blättern.

„Ein Märchenstück“, so war es angekündet,
Das Haus war leider nur halb ausverkauft.
„Ach! Gudemann hätt' sicher mehr gezündet!“
Denkt der Kassierer, der das Haar sich rauft.
„Warum hat sich mein Herr mit dem verbündet?“
Grollt er in seinem engen Loch und schnauft:
„Wir hatten schon genug von solchen Nieten.
Experimente sollte man verbieten!“

Und es fing an. Das erste Glockenzeichen
Erklang, das Licht ging aus, der Vorhang stieg.
Und schwer erhob sich aus den düstern Reichen,
Dies ernste Stück, indes die Menge schwieg.
Und über ihr mit schwarzem Flügelfstreichen
Zog Tod und Leben jetzt zum ewigen Krieg.
Die ersten Worte kamen und vergingen;
Uns beiden wollten fast die Adern springen.

Herr Rudolf Rittner spielte unsern Ritter,
Er holte sich den großen Efel dort,
Der Jahre lang ihn einsam, krank und bitter
Zur Stille trieb und vom Theater fort.

Er glänzte wie ein scheidendes Gewitter,
Als er die Hände hob nach grauem Mord.
Und langsam gährte im Parkett Empörung,
Es roch nach Pulver, Aufstand und Verschwörung.

Im vierten Akt brach's los. Es war am Grabe
Der Frau, die eben starb in Blaubarts Hand.
Ein Prediger, ein alter frommer Knabe,
Hat ihr ein Häuflein Sprüche nachgesandt,
Und jetzt gab jeder noch als letzte Gabe
Auf ihren kahlen Sarg drei Schaufeln Sand.
Dies letzte war — ich könnt' ihn niederknallen! —
Dem Regisseur als einz'ges eingefallen.

Bei diesem Vorgang, den ich nie geschrieben,
Erhob sich im Theater der Tumult.
Raum einer ist auf seinem Platz geblieben,
Und alles dieses war nicht meine Schuld.
Am liebsten hätte man den Spuß vertrieben,
Und meinen Freunden selbst riß die Geduld.
Nur Rittner stand fest wie aus Erz gegossen,
Dem Witz gleichend mitten in Geschossen.

Ihm danken wir's, daß man den Akt zu Ende
Hinlegen konnte, wie es grad' noch ging.
Denn ihn verletzten nicht die Feuerbrände,
Die er mit offnem Antlitz kalt empfing.
Gleich Mucius Scävola hielt er die Hände
Berächtlich in den heiß entflammten Ring

398 Gulenberg, Mein Leben für die Bühne

Und stand für mich — so sollten alle denken! —
Auf seinem Posten, ohne mich zu kränken.

Ich lief indessen draußen durch den Garten,
Eosern man das Gestrüpp so nennen will,
Das dort um das Theater muß entarten,
Und hielt am liebsten jede Stadtbahn still.
Sie dröhnte laut vorbei in ew'gen Fahrten.
Herr Meinhart sah mich so, und ein Pasquill
Hat er mir angedroht mit bitterm Lachen,
Zum Bösen-Buben-Ball aus mir zu machen.

Ich riß die letzten Blätter von den Sträuchern,
Und ich benahm mich fast wie König Lear,
Betrogen von den Töchtern wie von Täuschern,
Und lief wild um den Rasen wie ein Stier.
Die Bahn fuhr immerfort, mich einzuräuchern,
Dir ging's zur gleichen Zeit genau wie mir
Auf deinem Stern, uraltscher Himmelsbruder,
Dort oben in dem zahllos goldnen Puder.

Da nahte Brahm, so aufgereg't und glühend,
Wie ich mir seine Spieler stets gewünscht,
Und sagte mir, zur Ironie sich mühend,
Daß man mich drinnen fast zu Tod gelyncht.
Sein Wiß, sonst als sein Bestes gerne sprühend,
Schien mir mit einemmal grau übertüncht.
Er war ganz bleich, nur auf den beiden Wädschen,
Da brannten ihm zwei fieberrote Flecken.

Er hatte grade noch in letzter Stunde
Die tolle Szene mit dem Leichenraub
Gestrichen, und mit aufgeregtem Munde
Hier unter freiem Himmel, dürrer Laub,
Sprach er mit mir davon und seinem Grunde,
Ich halt' es ihm nicht nach, nun er schon Staub.
Er liebte mich, und wußt' mich nicht zu spielen,
Trotzdem ihm meine Stücke wohlgefielen.

Ich ging zurück, der Akt war jetzt vorüber,
Der Vorhang teilte sich, ich trat hinaus.
Ganz totenstill und ernst mir gegenüber
Hielt stumm den Atem an das volle Haus.
Da beugte Harden im Balkon sich über
Die Brüstung hin und flatschte mir Applaus
Als einziger, mit glänzender Gebärde
Warf er sich wie ein Wolf in diese Herde.

So rast nicht der Kanal, wenn unter Stürmen
Man in der Winternacht nach Dover fährt,
So tobt Karbol nicht unter den Gewürmen,
Wenn man bei einer Seuche alles klärt.
Homer selbst könnte kaum ein Gleichnis türmen
Für den Skandal, der jetzt sich gebärt.
Die Menschen wurden wieder wilde Rudel,
Und das Theater kochte wie ein Strudel.

„Ha! Seht den Affen!“ hör' ich den noch schreien,
Der mit dem Finger frech auf Harden wies.

400 Eulenberg, Mein Leben für die Bühne

Er brüllte durch die allerersten Reihen,
In denen jeder fast die Flöte blies
Auf großen Schüsseln, ähnlich den Schälmeien,
In die der Chor der Eumeniden stieß.
Und überall, von Logen wie von Rängen,
Pffiff es hinunter mit den gleichen Klängen.

Man bot den paar, die sich zu klatschen trauten,
Laut selbst im ersten Rang Maulschellen an.
Ein Schuhmann trennte zwei, die sich verhauten,
Indes ein dritter blauen Augs enttrann.
Und ein Mensch wagte selbst mit überlautem
Geschrei vor Wut sich dicht an mich heran,
Hielt seine Faust mit vors Gesicht, ein Hüne,
Und schrie: „Du Schuft! Herunter von der Bühne!“

Man stritt, man kreischte jedesmal noch toller,
Wenn ich verdußt, betäubt nochmals erschien.
Lammzahme Leute selbst ergriff der Roller,
Bei diesem wiederholten Vorhangziehen.
Doch in mir selbst wurd' es ergebungsvoller,
Ich dacht' mir: Wie verfolgen sie jetzt ihn,
Der über mir in ungemess'ner Ferne
Ein gleiches duldet, nur auf anderm Sterne!

Von einer Dame muß ich noch erzählen,
Sie saß hoch im Balkon und zischte mit,
Als gält' es einen Bösewicht zu quälen,
Und zur Begleitung stieß mit festem Tritt

Sie, daß das Holz sich fast begann zu schälen,
Hart auf dem Boden, der es polternd litt.
Und schließlich, matt vom Bischen wie vom Scharren,
Rieß sie die Tür noch in den Angeln knarren.

Truppweise rings verließen laut die Leute
Jetzt das Theater lachend mit Geschrei.
So läßt vom abgejagten Hirsch die Meute
Und gibt ihn für die Gnadenkugel frei
Als mehrlos und als spottverfallne Beute.
Ich ging hinaus wie du, es war vorbei.
Aus einer Garderobe hört' ich eben
Noch dies: „Wie wird's ihm erst die Presse geben!“

Das ist ja wie bei euch auch hier die Sitte,
Daß morgens nach Premieren überall
In jeder Zeitung grad unter der Mitte
Der Abend erst erhält den Widerhall.
Das sind die letzten und die stärksten Tritte,
Die unsereins empfängt auf jeden Fall.
Abdecker nannte früher man die Leute,
Man heißt sie mit Respekt „Kritiker“ heute.

Sie haben uns das Dasein oft verdorben
Durch ihre Dummheit, die so stolz sich gibt.
Wir wären wohl an ihnen schon gestorben,
Denn sie sind meist viel mehr als wir beliebt
Und wie die Ordensgeber stets umworben;
Kein' Schimpf gibt's, den man ihnen nicht vergibt.

Doch man erwehrt sich ja auch der Bazillen,
Solang' des Lebens Kräfte uns durchquillen.

Was hab' ich nicht von mir und dir gelesen:
Ich wär' ein Stümper, alberner Idiot,
Das dümmste, frechste, impotentste Wesen;
Man schläg am besten mich mit Reulen tot.
Vom Drama wüßt' ich nichts, von Antithesen
Noch weniger, ich sei schamlos und verroht,
Und was das Schlimmste noch, vom Fuß zum Scheitel
Höchst selbstgefällig, ohne Zucht und eitel.

Auch der Humor sei gar nicht die Domäne
Für meinen Geist, denn unser Wiß sei schwach
Und unser Lachen falsch wie unsre Träne,
Kurzum, die Bühne sei nicht unser Fach.
Ach, laß sie liegen, diese Hobelspäne!
Der helle Himmel scheint durch unser Dach.
Und wenn ich gar nichts kann und weiß, dies eine
Raubt mir kein Schreiber: das Gefühl vom Scheine.

Drum kann ich leider dies Metier nicht lassen,
Von dem mich jeder Kritiker drängt,
Trotzdem wir beide die Premieren hassen,
Weil man uns da mit Handelswaren mengt,
Mit Wertpapieren, Aktien und Kassen
Und wie ein Ding in einen Geldschrank zwingt.
Ich fühl' mich stets danach noch lange Wochen
Beschußt, zerseht, verbogen und zerbrochen.

Gern möcht' ich jede „Uraufführung“ meiden,
 Sie endet stets bei mir mit Übelkeit.
 Ich will wie jeder Mensch mein Unrecht leiden
 Und pfeif' auf mich und meine Eitelkeit.
 Es ekelt mich, mich an mir selbst zu weiden
 Und mehr noch an der andern blödem Neid.
 Ich hab' mein Werk, so gut ich's konnt', geschrieben,
 Ihr mögt's beschimpfen, hassen oder lieben.

„Bravo!“ sagst du, sag' ich aus einem Munde
 Und sehn uns beide an voll Ironie,
 Uns immer ähnelnd, so auch diese Stunde,
 Ach, unsre Ichs sind Phantasmagorie!
 Wir sterben nicht mehr gleich an einer Wunde,
 Noch an dem Gift, mit dem man uns bespie.
 Dem Märtyrer soll man die Glorie gönnen,
 Eins gilt noch mehr: Trotz Menschen leben können!

Und damit laß uns dies Poem beschließen,
 Darin wir, was am meisten uns bewegt
 Bei Premieren, Reime werden lassen.
 Einst hat es ungereimt uns aufgeregt.
 Jetzt mag es, wer da will, vergnügt genießen,
 Das Herz vernehmend, das dahinter schlägt.
 Und uns laßt wieder neue Werke mischen
 Für die, die klatschen, und für die, die zischen!

Im Verlage von Bruno Cassirer, Berlin
erschienen von:

Herbert Eulenberg

Schattenbilder

Eine Fibel für Kulturbedürftige in Deutschland

46. bis 53. Auflage

Preis M. 5.—, gebunden M. 7.50
in Leder M. 30.—

Neue Bilder

27. bis 31. Auflage

Preis M. 5.—, gebunden M. 7.50
in Leder M. 30.—

Letzte Bilder

19. bis 23. Auflage

Preis M. 5.—, gebunden M. 7.50
in Leder M. 30.—

Leipziger Lehrerzeitung: „Große Männer“ sind es, die Eulenberg mit ganz seltener Gestaltungsgabe vor unserm geistigen Auge wiedererstehen läßt, bald ihre Persönlichkeit, bald ihr Werk, bald ihr Leben, bald ihre Zeit in den Vordergrund rückend. Eulenberg kennt keine Schablone.

... So entstehen keine ausgeflügelten Analysen, auch keine ungenießbaren Extrakte, sondern farbige, Geist und Leben sprühende Bilder.

92 E883e
Eulenberg, H. -
Mein Leben
in die Bühne
1912

92 E883e

Carnegie Institute of Technology
Library
Pittsburgh, Pa.

UNIVERSAL
LIBRARY



130 062

UNIVERSAL
LIBRARY